*Sonia Netto Salomão*

# Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura

*2ª edição*

# Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura

Sonia Netto Salomão

# Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura

2ª Edição

Rio de Janeiro
2019

# Sumário

## Introdução:
# Por um cânone machadiano

*São todos meus irmãos, não são jornais*
*nem deslizar de lancha entre camélias:*
*é toda a minha vida que joguei.*
Carlos Drummond de Andrade.

Os itinerários de leitura percorridos para a realização deste estudo levam a um ponto comum: a busca extraordinária de um modelo por parte de Machado de Assis ao longo do seu trajeto literário. Na leitura e reescritura dos cânones efetuadas pelo escritor carioca é como se houvesse a ratificação de um elemento permanente que o leitor, por sua vez, reconhece. Não resta dúvida que Machado confrontou-se com diversos modelos do cânone ocidental e realizou uma síntese original a partir de processos mistos de rejeição, desconstrução, adaptação, tradução ou fusão. No entanto, não foi nosso objetivo realizar uma pesquisa exaustiva dos modelos com os quais se confrontou o escritor carioca, mas, sim, desvelar os mecanismos de construção da sua obra em diálogo com diversos contextos: da literatura clássica à moderna, da música ao teatro, do jornalismo à política. Diálogo que se estendeu ao leitor-crítico e ao próprio autor que se observa enquanto escreve os seus textos.

Por outro lado, ao falar de cânone ocidental, não queremos com isso negar a presença da cultura africana ou da oriental, de

que a sua obra apresenta abundantes exemplos, ao lado da cultura popular brasileira que é, no final, uma síntese de todas essas contribuições. Basta não nos esquecermos da tradição medieval presente nos folhetos de cordel nordestino. Mas esta é uma outra questão. Machado de Assis é parte do cânone ocidental, hoje. Assim como o são outros escritores de língua portuguesa, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Jorge Amado, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e José Saramago. Cada um dos autores citados percorreu um caminho determinado, possui a sua própria história de legitimação, que não é o nosso tema neste espaço. Embora os capítulos II e III deste estudo privilegiem temas como o riso e a ironia e a presença da matriz cultural italiana na obra do autor carioca, o mesmo processo de construção narrativa vai se desenvolver nos diversos exemplos discutidos, porque todos fazem parte do projeto linguístico-retórico e histórico-filosófico do autor do *Dom Casmurro*. É indiscutível, todavia, que a história do cânone, que aqui resumiremos por grandes linhas, tem a ver com o percurso machadiano e o contexto no qual atuou.

O cânone literário foi inventado pelos gregos, que não só eram apaixonados pelas disputas (*agón*) como também amavam os catálogos. O mais antigo cânone de excelência, conhecido até agora, é o dos três dramaturgos trágicos – Eurípedes, Ésquilo e Sófocles, – atestado, pela primeira vez, na comédia de Aristófanes, *As rãs*, em 405 a.C.[1] O período era de crise política e cultural, como

[1] Cf. R. Nicolai, "Il canone tra classicità e classicismo", in S. Bianchini e A. Landolfi (orgs.), *Il canone europeo,* Roma, Viella, 2007, pp. 95-103. Quanto à comédia *As rãs*, de Aristófanes, a história da peça é conhecida: Dionísio – o deus da tragédia – desejava verificar a excelência do valor estético, num momento em que Atenas estava em decadência, após trinta anos de guerra contra Esparta. Dionísio desce ao Hades para levar de volta à vida o grande dramaturgo, Eurípedes, que morrera pouco tempo atrás, deixando Atenas carente de um bom Conselho e de um ótimo conselheiro. A sua vontade, entretanto, será modificada no decorrer do *agón* entre os dois poetas trágicos que estão no Tártaro, Ésquilo e Eurípedes, surpreendidos no meio de uma disputa para se saber qual deles era o melhor dramaturgo de todos os tempos, já que cada um deles considerava a si próprio

no contexto brasileiro vivido por Machado, desejoso de contrastar o já exaurido romantismo sem cair nas malhas do realismo-naturalismo, naquela estética de inventários que tanto horrorizava o autor carioca. O clima político, socioeconômico e cultural era de grandes mudanças, também, apesar do relativo equilíbrio do segundo reinado de D. Pedro II.

O outro momento histórico importante para a sistematização do cânone literário é relativo ao debate entre os filólogos do Museu de Alexandria, no Egito, quando este foi criado, no século IV. Nessa ocasião, dominava a incerteza sobre os modelos a serem incluídos numa lista única, espécie de coletânea da literatura grega, que deveria ser completa e acabada. O cânone alexandrino grego representará a afirmação de uma identidade quando o mundo se tornava cada vez maior e ameaçador para os gregos.

Em período moderno, será na segunda metade do século XVIII, na busca de analogias e de paralelismos entre antigos e modernos, que David Ruhnken (1723-98) propõe a palavra "cânone" para designar a imitação como valor. Ruhnken, no entanto, foi buscar a denominação no âmbito dos estudos bíblicos, criando, deste modo, um equívoco que se prolongou por muito tempo, quanto à ideia de cânone como modelo fechado e imutável. O cânone bíblico, como é sabido, é um *corpus* de textos sagrados reconhecidos como tal pela Igreja e por suas autoridades, como inspirados pela voz de Deus, não sendo possível modificá-lo.

---

como o melhor. Dionísio torna-se juiz da disputa, que consiste na citação, por parte dos dois contendores, dos melhores versos das próprias tragédias, cada um tentando diminuir o outro. Após a entrada de uma balança em cena, Dionísio, embora confuso sobre quem seja o melhor, decide levar consigo Ésquilo, que dera uma resposta mais prática à pergunta feita de como salvar a Grécia da decadência. Ao se retirar, Ésquilo (considerado mais altissonante) cede o trono de melhor tragediógrafo a Sófocles (também já falecido), dizendo-lhe que jamais o deixasse a Eurípedes (considerado mais intimista). No âmbito da disputa, que é cômica, mas que trata de temas elevados e técnicos, como o da estrutura das tragédias, discute-se sobre os modelos de tragédias e sobre os cânones estéticos em disputa, já que os dois tragediógrafos se acusam, respectivamente, de traição da tradição canônica.

Uma curiosidade a propósito do cânone está no fato de que os romanos conheceram a literatura grega antes de possuir uma sólida literatura que pudesse contrapor-se ao modelo estrangeiro. Daí o valor que assumiu o princípio da *emulatio* quando transplantavam, discutiam e moldavam o cânone grego. Após Quintiliano, como lembram os estudiosos, o impulso em relação ao cânone se exauriu, já que Roma passou a ter uma literatura própria para contrapor às demais.

Será com o *Western Canon,* de 1994, proposto por Harold Bloom, que a questão voltará a ser atual. Não do ponto de vista de uma discutível lista com relativa polêmica sobre inclusões ou exclusões, mas na perspectiva da avaliação de um momento, simultaneamente de crise de identidade e de condivisão de valores comuns a serem salvados.

Não há como não receber a obra machadiana – entre tantos outros aspectos – como uma discussão sobre modelos, em especial no *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A prosa machadiana – principalmente a da última fase – caracteriza-se por uma dimensão lúdica e crítica simultâneas. O prazer da leitura é, assim, estimulado pela inteligência que se desprega de cada página, num convite perene ao exame divertido de situações particulares, muitas vezes, aparentemente banais. Resolvem-se, geralmente, com um pequeno susto ou sobressalto suscitados pelo desfecho inesperado, quando não grotesco ou até mesmo trágico; uma mistura de suspense, estranhamento e dramaticidade ironicamente trabalhada. No final das contas, duas propostas insinuantes apresentam-se ao fino leitor: permanecer na superfície, ficar no entretenimento da narrativa sutilmente irônica, ou decifrar o enigma? Tarefa árdua, porque o segredo do artesanato textual machadiano configura-se como um palimpsesto, com muitas marcas e rasuras a serem reconstituídas e interpretadas, com vigor e delicadeza; um oxímoro de difícil solução. Vigor, porque a obra deve ser tomada como um todo, já que o autor carioca cria e recria; avança e recua, retoma,

burila, reescreve. Delicadeza, para não cansarmos a análise, para não carregar demais a mão, estragando a maravilha do jogo aprimorado por Machado no decorrer do seu longo percurso literário.

Apesar da machadomania dos últimos quinze anos, algumas questões persistem e insistem e foram examinadas nos itinerários de leitura, divididos em três eixos que, embora independentes, são mesmo percursos que se entrecruzam pelas três vias propostas. O primeiro capítulo, "A um crítico", apresenta a máquina crítica inerente ao tecido narrativo machadiano. Não se trata nem das ideias críticas de Machado nem, tampouco, de Machado como crítico, apenas. Busca-se examinar as estratégias críticas que o escritor nos apresenta, como num convite em que o jogador, por meio da simulação, da trapaça e do blefe, realiza um exercício de lógica que envolve o seu parceiro de jogo. Verifica-se, neste capítulo, de que modo o próprio Machado revelou os seus modelos, fazendo desse jogo a sua própria obra. Nesta seção, realizamos uma análise de um *enxerto* de Dante no *Quincas Borba*, que poderia fazer parte do terceiro capítulo, dedicado à Itália. Assim como, neste último, o confronto do *Dom Casmurro* com o *Otello* de Verdi poderia figurar como uma das questões relativas aos modelos e aos gêneros, discutidas no primeiro. Seguimos neste itinerário, igualmente, as notícias que os paratextos nos fornecem; as sugestões das epígrafes, das dedicatórias e advertências, cruzando-as com algumas ideias críticas machadianas, com a convicção de que o traçado seguido por Machado foi pacientemente perseguido, sendo inúmeras as *falhas,* as *rasuras,* o *ir e vir* de um escritor que, em um determinado ponto de sua vida, quando já aclamado e considerado, preferiu arriscar uma outra "maneira", chegando ao *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que rearticulará não só o seu próprio sistema como aquele mais geral da literatura brasileira.

No segundo capítulo, "Machado lúdico", partimos da ironia como construção, mas também como dia[l]ética, verificando como o tecido retórico da ironia na narrativa machadiana é

indissociável do próprio gênero ou modelo romanesco e da sua expressão linguística, que também estudamos nesta seção. Para que um determinado conceito possa triunfar, é necessário que se realize uma espécie de trabalho preliminar em que a base real na qual ele se assenta possa diferenciar-se do que seria uma sua simulação. É por isso que Aristóteles trata da ironia não na *Poética*, mas na *Ética*. A máquina crítica machadiana que descobrimos em ação é a mola do seu estilo dialogante e irônico que coloca sempre em dúvida a nossa percepção da realidade dada como um fato indiscutível. Nesse âmbito, realizamos um confronto de *O alienista* com uma carta do *corpus* do pseudo-Hipócrates, uma abordagem feita em primeira mão e que muito revela sobre esta novela machadiana que tanta admiração suscita pela modernidade do tema.

No terceiro capítulo, enfim, "Machado de Assis e a Itália", realizamos uma reconstrução – ainda parcial – da relação de Machado de Assis com a cultura italiana. Interpelamos o texto para nele perceber as marcas do contexto, do mesmo modo que este sugere e guia. Buscamos reconstruir a presença italiana do contexto cultural em que Machado estava imerso no Rio de Janeiro: literatura, jornalismo, teatro, música (ópera!). Acreditamos que seja o momento de recuperar sistemas paralelos, aparentemente marginais, que foram parte da construção da identidade cultural brasileira, e que as histórias literárias têm ignorado. Não se trata apenas de buscar as fontes italianas, embora elas existam e tenham sido usadas pelo nosso autor; nem, tampouco, de realizar um trabalho de intercâmbio cultural e de literatura comparada, todavia também desenvolvido no capítulo quanto aos diversos modelos com os quais Machado se deparou no *Dom Casmurro*. A Itália representou a fonte clássica para Machado. Nela, ele foi buscar a latinidade e o fundamento do humanismo, encontrando Capitolina/Capitu e a "tinta da melancolia". Os atores dramáticos italianos e a versão que traziam do texto shakespeariano, por outro lado, não deixaram Machado indiferente: não eram adaptações

francesas traduzidas para o português, mas a recuperação filológica do texto original. Quanto a Machado na Itália, pesquisamos, através das traduções, o rendimento crítico do confronto entre dois códigos culturais e linguísticos, buscando captar, a partir dos paratextos e dos modelos escolhidos pelos tradutores, uma hermenêutica mais profunda, fruto da necessária interpretação dos códigos. Não nos interessou aplicar um modelo teórico deste ou daquele analista. A tradução foi examinada do ponto de vista de um estudioso da obra machadiana; o que não impede que o capítulo também seja apreciado do ponto de vista da técnica da tradução. Na Itália, os tradutores leram as fontes machadianas como parte da própria cultura. Também aqui examinamos as traduções da trilogia machadiana no país de Svevo.

Embora toda a obra de Machado seja chamada em causa, analisamos mais de perto as *Memórias póstumas de Brás Cubas,* pelo seu valor crítico e de mudança de paradigma interno à obra machadiana; o *Quincas Borba*, porque fruto de um trabalho de análise do tipo *close reading,* mediante um contato direto com cada palavra na orientação de teses de tradução, nos últimos anos, e da tradução italiana do romance, em 2009.[2] O que emerge dessa leitura é uma linguagem plástica, física, em que o tema se enlaça com a materialidade da língua, chamando em causa atmosferas, perfis psicológicos, modos de pensar e de dizer numa cena cinematográfica. O *Dom Casmurro* é indagado em função da ópera italiana, principalmente. Tampouco nos interessa a discussão entre local e universal, já bem resolvida no Brasil, e reproposta pelos *Cultural studies*, em nível internacional. Todavia, quem discute modelos e gêneros, deve, necessariamente, levar em conta o húmus cultural do qual fazem parte. Curiosamente, Machado pode ser considerado um precursor, neste âmbito, num momento, ali-

---

[2] Cf. M. de Assis, *Quincas Borba*, organização e prefácio de S. Netto Salomão, com posfácio de J. L. Jobim e tradução de E. Tantillo, Viterbo: Sette Cittá, 2009.

ás, de *deslocalização* do espaço sociocultural. É uma constatação da crítica que os romances contemporâneos não mostram marcas geopolíticas muito fortes. Um dos últimos prêmios Nobel foi dado a Alice Munro, uma hábil contadora de estórias que poderiam ocorrer em qualquer lugar do mundo ocidental.[3]

Busquei, enfim, nestes itinerários, responder a algumas questões sobre a obra machadiana: 1) os modelos mostrados com tanta ostentação, no *Memórias póstumas*; o prazer do leitor estaria também no *reconhecimento*? É através dele que a história passada de eventos singulares se torna memória e que esta memória "reconhecida" se consolida, tornando-se fundo moral da identidade pessoal e coletiva? 2) a importância do cânone ocidental numa literatura pós-colonial; como Machado lidou com a questão? Machado conta sempre a mesma história? Quais são os temas verdadeiros das suas estórias? 3) a ironia; como se constrói verdadeiramente o ludismo machadiano? 4) o peso da ópera italiana na cultura musical e literária brasileira; 5) a matriz multicultural brasileira; já reconstruímos, historicamente falando, a matriz italiana? 6) o valor da tradução para o sistema cultural como um todo.

Algumas respostas sintéticas já vamos fornecendo, portanto, a partir das perguntas. Uma certeza é bom registrar desde o início: que Machado de Assis realizou a antropofagia *ante litteram* e por definição, na literatura brasileira; com humildade, determinação e grande senso da realidade – sem esconder uma grande ambição, também –, *devorou, ruminou* e *plagiou* como todo grande escritor de todos os tempos; e reescreveu a sua obra, assim como a de outros autores. Com isso, estabeleceu um diálogo com a tradição passada e futura, sendo a sua produção exemplo, hoje, de uma literatura *in between.*

---

[3] Cf. V. Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bolonha: II Mulino, 2011.

Qualquer proposta para o cânone machadiano deve levar em conta o trabalho metaliterário realizado pelo autor das *Memórias póstumas.* Como um moderno hipertexto, os seus romances autorizam o confronto com os grandes modelos, mas a eles dão uma resposta original, jamais subalterna. Jogo, estratégia e cambalhota dialética delineiam uma obra cuja marca principal, do ponto de vista histórico, está na capacidade de apreensão psicossocial da ação humana no contexto complexo e multicultural do Brasil do segundo Oitocentos. Do ponto de vista temático, adiantando de modo sintético o que desenvolvemos a seguir, encontraremos: vida e morte, ciúme e vaidade, loucura e melancolia, verdade e aparência, além da análise antropológica, histórica e política do patriarcalismo brasileiro. Do ponto de vista estrutural: memorialismo, pacto ficcional, despistamento e suspense, ironia, jogos de duplos e falsetes, alteridade dos códigos ideológicos e linguísticos, paródia, pastiche e mistura de gêneros.

Quanto ao método, realizei uma integração de vários processos teóricos, interrogando muito a intertextualidade e o que vai para além dela, num diálogo constante com a crítica, nacional e estrangeira. Mas, a um certo ponto, não há como não citar o mestre, "que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios". O zigue-zague narrativo da obra machadiana provocou um zigue-zague crítico. Os capítulos aqui elencados se entrecruzam e dialogam entre si porque fazem parte de um todo articulado pela relação obra-crítica.

Roma, 7 de dezembro de 2015.

# I. A um crítico

*Meu caro crítico,*
*Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: "Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias". Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo.*
Machado de Assis, 1881.

# 1
# *O Senão do Livro*

> *[...] eu não quero dar pasto à crítica do futuro. Olhai, daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre um despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as e nada.*[1] (OC, I: 584).

Confesso que, durante muitos anos, li as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (*MPBC*) como uma espécie de jogo ou quebra-cabeça crítico que sempre me interessou e divertiu. Como se o livro tivesse mesmo sido escrito para um crítico. Para não falar do

[1] M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. 1, organização de A. Coutinho, Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1979, p. 584. Daqui por diante, citaremos desta edição (OC), para facilitar a consulta do leitor, indicando, entre parênteses, o volume e as páginas, que foram confrontadas com a edição crítica das *Obras completas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

fato de que devemos buscar nesse romance a chave para a compreensão da chamada segunda fase da obra machadiana. Aliás, foi Machado mesmo quem autorizou esta ideia, numa carta a José Veríssimo, de 2 de dezembro de 1895, quando saiu a resenha do grande crítico sobre *Iaiá-Garcia*:

> O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, quem a penetre e desculpe, e até chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje (OC, I: 336).[2]

A instância crítica na obra da segunda fase, por sinal, é um processo muito mais forte do que a mera intertextualidade ou dialogismo; irradia-se no processo em que a ironia é o húmus retórico indispensável para que se realize um trabalho de antropofagia *ante litteram* do cânone ocidental, conceito este ao qual voltaremos mais adiante. Os romances machadianos, em maior ou menor grau, *jogam* com o crítico, apresentando uma espécie de desafio intelectual.

A partir aproximadamente dos anos 1990, perdeu-se a crença numa proposta crítica "forte" em relação à literatura, enfraquecendo-se a confiança em modelos muito formalizados. Estamos vivendo uma mudança de paradigmas em todos os níveis do conhecimento humano, situação que propicia, por sua vez, uma visão mais complexa, teoricamente falando. Embora não mais de forma impressionista e ingênua, voltou-se, assim, ao necessário diálogo que cada crítico estabelece com o seu objeto, na busca da elucidação das questões que, no seu desafio, a obra lhe propõe. Em relação a Machado de Assis, esse convite ao diálogo faz parte da própria construção retórica dos seus textos e alcança

---

[2] M. de Assis, *Correspondência de Machado de Assis*, Tomo III, 1890-1900, coordenação de S. P. Rouanet, Rio de Janeiro: ABL, 2011, p. 336.

o seu apogeu com as *MPBC*, de 1881, no seu conhecido processo de chamar em causa o leitor e o crítico em particular, favorecendo uma espécie de integração dos modelos críticos, tanto para seguir os tempos que correm e o tema que enfrentamos.

Em torno ao centenário da morte de Machado de Assis, comemorado em 2008, num período que já abrange uns quinze anos (se considerarmos os anos imediatamente anteriores e posteriores à data comemorativa), assistimos a uma abundância de leituras críticas – uma verdadeira machadomania – que, se não desautoriza o crítico, o previne quanto a uma espécie de saturação, de excessiva vontade de comentar, revelar, provar. Tal afã exegético chega a sufocar o texto machadiano, configurando aquela caricatura que o escritor carioca já havia anunciado – quase como uma previsão – na figura do crítico que colocamos em epígrafe. Aquele sujeito magro e talvez grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, aparece agora multiplicado por teses de doutorado, artigos em revistas, blogs, livros os mais diversos sobre filosofias, hermenêuticas e promessas de leituras novas, inclinando-se sempre sobre aquela página anterior, a ver se lhe descobre "um despropósito"; lendo, relendo, treslendo,[3] nada resolve, porque o trecho se refere ao *despropósito* do capítulo anterior, "O senão do livro", que põe em xeque justamente o leitor "apressado" diante de um livro "vagaroso"; o leitor que busca a leitura fluente e direta, quando o livro se comporta como os ébrios. Vejamos todo o trecho:

> Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa

[3] Machado usa esse trio de palavras em uma crônica de *A Semana,* de 27 de outubro de 1895. Cf. M. de Assis, *Obra completa,* op. cit., p. 683.

> contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...[...] Heis de cair. (OC, I: 583).

O capítulo encerra-se com uma espécie de ameaça: "Heis de cair". A intimidação relaciona-se tanto com o livro quanto com o estilo do narrador; mas liga-se também à vida, uma vez que é a vida do narrador-personagem que se está *narrando* e, especularmente, *lendo*. A narração (vida/morte) é *única,* portanto, como o exemplar que o bibliômano examina, sem entender o despropósito contido no capítulo.

A mensagem dos dois capítulos encadeados – o LXXI, "O senão do livro", e o LXXII, "O bibliômano" – em forma de charada, possui muitos significados. Entre eles, o autor-narrador parece perguntar: o meu estilo (que não é aquele "direto e nutrido" nem do romantismo, nem do realismo-naturalismo) também há de passar? A literatura vale as conquistas de um César e de um Cromwell? O crítico (o bibliômano) tem uma função?

Embora não tenha feito um levantamento exaustivo, não há como ignorar a posição de, pelo menos, três críticos sobre essa passagem: Augusto Meyer, Roberto Schwarz e Sérgio Paulo Rouanet. Augusto Meyer, em artigo de 1935, "O homem subterrâneo", ao sustentar que "havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, [na] volúpia da análise pela análise", acrescenta que no autor carioca havia também a "consciência da miséria moral a que estava condenado, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar". E comenta, em seguida, os capítulos que nos interessam:

> O capítulo 71 das *Memórias póstumas* é um documento precioso, para quem deseja surpreender o autor sob a personagem. Nessa meia página de uma densidade riquíssima em confidências indiretas, de uma complexidade profundamente característica, não é apenas Brás Cubas, o "defunto autor", quem explica o "senão do livro", o próprio Machado de Assis pede a palavra para dizer-se a si mesmo algumas verdades amargas, cara a cara, embora desalinhe o solilóquio com as palmadinhas habituais no ombro do leitor. Temos aí uma confissão, um desabafo, uma admirável autocrítica literária e um suspiro de resignação [...]. Acredito que, para ele, o "senão do livro" também fosse o "senão de si mesmo" e de toda a sua obra da última fase.[4]

Para Augusto Meyer, a "contração cadavérica" estava no próprio Machado, que seria como um Trigorin de Tchekov, "sujeito dúbio que é ao mesmo tempo Brás Cubas e Machado de Assis". Trata-se da tese do homem fora do mundo, que vivia no seu subterrâneo eterno. Meyer não fala no cipreste, mas reconhece que, depois da "confissão", Machado retomaria as acrobacias do "*humour*", dando a culpa ao leitor e virando-lhe as costas, de volta para o subterrâneo.

Cinquenta e cinco anos mais tarde, Roberto Schwarz, no capítulo 9, "Questões de forma", do seu *Um mestre na periferia do capitalismo,* discute a relação da forma romanesca das *Memórias póstumas* em confronto com o contexto histórico brasileiro. Conclui Schwarz que as discrepâncias são muitas e o narrador volúvel, embora não tenha sido inventado por Machado (o crítico refere-se a Sterne), sendo este um recurso genial para dar conta das ideias fora do lugar da elite brasileira. Para o crítico vienense, o capítulo LXXI

[4] Cf. A. Meyer, *Machado de Assis (1935-1958)*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pp. 17-8.

está cinicamente relacionado com o episódio de D. Plácida num trecho imediatamente anterior. Assim se refere à nossa charada:

> Trata-se ora de emprestar a imaginação ao reconhecimento e à sondagem de uma forma de historicidade, ora de solucionar um quebra-cabeças sem transcedência, cujas peças estão todas sobre a mesa. Sirva de exemplo a difícil adivinha do capítulo LXXI: "Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas". [...] Entretando, pouco adiante, o narrador observa que nas linhas anteriores figura "uma frase muito parecida com despropósito", ficando o leitor desafiado a encontrá-la. De fato, se nos dermos ao trabalho de voltar, lembraremos – com um sorriso amarelo – que o cipreste não perde o verde no inverno, além de não ter folhas, mas agulhas.[5]

Para Schwarz, o resultado crítico da charada teria desprestigiado a "consolação melancólica" quanto à baixeza dos ricos, que também acabaria, em relação a D. Plácida: "'– heis de cair' – e fez pensar que considerações desse tipo poderiam não passar de 'despropósito'".[6]

Passados mais dezessete anos, Sérgio Paulo Rouanet percebe a charada, também. Deve ter refletido sobre a sua solução e sugere que o despropósito desta frase (*Heis de cair*) esteja no fato de que as folhas do cipreste não caem no inverno, e que esta seria, portanto, a ironia insinuada aqui.[7] A sua análise, neste passo, prende-se à defesa do riso, pois ele alega que, como Hamlet, Machado teria nas mãos a caveira de um bobo, simbolicamente considerando. Tanto Schwarz como Rouanet prendem-se ao tema do cipreste,

---

[5] Cf. R. Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 199.

[6] Ibidem.

[7] Cf. S. Paulo Rouanet, *O riso e a melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 223.

que realmente existe. Todos os três falam do chiste, que também é coerente com o trecho.

Não posso dizer com certeza se os críticos mais contemporâneos conheciam o famoso estudo de Augusto Meyer; ou, pelo menos, se se lembravam do comentário dele a esse trecho. Eu mesma já escrevera o capítulo quando resolvi reler o texto de Meyer. Tinha presente o comentário de Rouanet, mas não o de Schwarz, que adquiri a seguir. Nesse ponto, lembrei-me também de Agripino Grieco. Parece-me interessante chamar esta voz dissonante. Na sua análise a Machado de Assis, de 1968, com nítido azedume que, não contente com o desancar o mestre do Cosme Velho, se estende também aos seus críticos generosos, assim se pronuncia, ao responder a uma pergunta retórica proposta por ele mesmo: "Quais as razões para admirar tanto Machado de Assis?". Para Grieco, "talvez a idolatria em questão vise apenas a beneficiar os próprios idólatras, igualando-os ao ídolo e fazendo-os passar por atenienses ou parisienses perdidos numa terra de citas ou gascões retóricos e rudes...".[8] Não se pode aplicar tal julgamento a nenhum dos três exemplos críticos citados, embora caiba a ressalva de que certo exagero quanto ao levantamento das fontes exista, contemporaneamente.

Importa considerar, para efeito deste capítulo, o desafio crítico consciente, por parte de Machado, que cada intérprete vai "resolver" de acordo com a sua tese. Existe, realmente, como projeto poético e como tendência do próprio modo machadiano; de tal forma que levou Augusto Meyer à curiosa analogia com Tchekov que é mais do que ênfase biopsicológica na sua análise. Eu chamaria esta questão de "tema do falsete". A ela voltaremos. Cabe registrar aqui, mais uma vez, que a charada foi resolvida de acordo com três teses diversas e que, embora não tenha se manifestado

---

[8] Cf. A. Grieco, "Machado de Assis", in *Poetas e prosadores do Brasil,* Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1968, p. 133.

sobre esses capítulos, Agripino Grieco, sem dúvida, teria achado a charada machadiana demasiadamente superficial e cheia de ardis.

Após as observações do caso, se quisermos, no entanto, aceitar o desafio de Machado quanto à charada (tanto ele já se riu de nós antecipadamente), podemos lembrar, ainda, que a analogia entre a árvore do cipreste (chamada também de "árvore obscura") e o reino dos mortos está no desafio desse verde eterno, que se relaciona, também, num nível simbólico, à ambição de uma força viril que gera uma vida indestrutível. No mito etiológico, aliás, a relação da planta com o seu significado cultural é explicada da seguinte forma: *Kyparissos* (nome grego do cipreste), jovem preferido de Apolo, mata, num acidente, um seu animal de estimação, consumando-se numa dor profunda. Vem, então, transformado pelo deus das artes e do sol num cipreste, a árvore do luto e das lágrimas.[9] Na tradição grega antiga, conhece-se o ritual – registrado na metade do século IV – de troca do ramo do cipreste, que servia de bastão a Asclépio, num altar a ele dirigido no templo de Apolo. O cipreste só morre quando é cortado. Portanto, se Machado cortasse o capítulo, ele cairia: "Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro". Outra pista está na frase: "Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar...". O tema do riso e das lágrimas relaciona-se com a temática do *Memórias póstumas* quanto às suas fontes clássicas. Esse tema será melhor aprofundado no capítulo II, 2, em que a novela *O alienista* é ligada ao tema das lágrimas de Heráclito contra o riso de

[9] Cf. K. Kerényi, "Il medico divino", in *Rapporto con il divino e altri saggi* [1948], organização de F. Cicero, Milão: Bompiani, 2014, pp. 229-488. A simbologia do cipreste está presente em lendas do sul da Europa e em religiões orientais, também. Do cipreste se faria o cedro dos deuses maiores do Olimpo e, no âmbito do cristianismo, considera-se que a cruz de Cristo tenha sido feita com a madeira do cipreste.

Demócrito, filósofo este último representado, desde a Antiguidade clássica, sob uma árvore, com um livro aberto nos joelhos. Muitas vezes, como na célebre iconografia da *Anatomy of Melancoly* (1621), de Robert Burton, representam-se também os animais esquartejados com o objetivo de facilitar a busca neles ("anatomize") da fonte da bile negra: a melancolia.

Penso, no entanto, que esta possível decifração da charada não deva ficar restrita apenas àquela frase. Segundo essa "solução", Machado estaria dizendo que o seu estilo não morrerá, como as folhas do cipreste não cairão no inverno. E igualmente, já que de vida/morte (e literatura) se trata, o crítico também sucumbirá. Eu digo que ele deixou todas as possibilidades abertas, dando uma piscada de olho ao crítico. Essa cambalhota estratégica é uma particularidade machadiana que o contradistingue, servindo, no seu rendimento poético, a diversos planos de leitura. Com esta proposta não se quer defender o valor imanente da obra literária, cujo sentido se bastaria a si mesmo numa eterna autorreferência. Deseja-se definir e circunscrever o jogo retórico e a máquina crítica com a qual Machado de Assis produzia o sentido das suas obras, mediante uma espécie de desafio – como se vê – em maior ou menor grau, ao leitor e ao crítico em particular.

A este respeito, o comentário de Agripino Grieco tende a perceber as referências intertextuais machadianas como ornamento de superfície, uma espécie de brilho de purpurina que tanto o autor como os seus críticos usariam em nome de uma proclamação recíproca. Não resta dúvida, repetimos, que Grieco tem razão quando a análise permanece no nível parasitário das metáforas, dos jogos e das citações. Cabe escavar a estrutura que, nesses dois capítulos, Machado revela: o tipo de narrador, o gênero literário, os temas e o horizonte de expectativas do período (leitor).

Quanto à alfinetada no leitor, como forma de disfarce, relaciona-se ao modo direto, à "narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente" que aparecerá em muitos dos seus comentários nos

romances da segunda fase. Veja-se este exemplo do *Dom Casmurro*, no capítulo CXXX, quando, após todas as despistagens possíveis, o narrador-personagem chega ao clímax da obra com rápido desenlace da história:

> [...] Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá *direita* até o fim. Demais, é curto. (OC, I: 932, grifo nosso).

A crítica machadiana de hoje muito deve ao livro de Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro,* escrito nos anos 1960 e traduzido para o português apenas em 2002, curiosamente, quarenta e dois anos após a sua publicação, numa língua bastante conhecida como o inglês. O débito, na minha opinião, é muito maior do que a crítica tem admitido, embora haja senões no seu trabalho, como notou, na primeira hora, Eugênio Gomes.[10] Além da definitiva reviravolta na apreciação do ponto de vista sobre Capitu, considerarada culpada de adultério por Bentinho, o mérito do ensaio está, também, na demonstração da capacidade de Machado apropriar-se de modelos da literatura universal – como fez com o *Othello*[11] shakespeariano, – moldando-os a seu bel prazer, de modo insinuoso, crítico, irônico e trágico ao mesmo tempo. Num ensaio totalmente dedicado a *Dom Casmurro*, foram examinados símbolos, nomes e a própria dimensão do "plágio", tal como Machado a propôs;

[10] Cf. E. Gomes, "Absolvição de Capitu", in *Correio da Manhã,* 23 de julho de 1960, Segundo Caderno, p. 4.

[11] Vamos utilizar a grafia referente à língua: *Othello*, no inglês, *Otello*, em italiano e, naturalmente, *Otelo*, em português.

este último, referido *en passant* e, portanto, não estudado de forma exaustiva. Mais do que qualquer coisa, Caldwell sugeriu, no seu confronto do romance machadiano com o drama shakespeariano, que "na peça de Shakespeare, o amor de Otelo é atacado de fora pela inveja, o ódio e o dolo de Iago: em *Dom Casmurro,* a disputa tem lugar dentro do mesmo homem".[12] A partir daí, o caminho para análises que interrogassem as instâncias relativas ao narrador em primeira e em terceira pessoa e as questões relativas à intertextualidade estava aberto, e, efetivamente, surgiram trabalhos ou foram traduzidos alguns de nítido débito para com Caldwell, como *Machado de Assis, impostura e realismo,* de J. Gledson; *O olhar oblíquo do bruxo,* de M. de Senna; *O enigma do olhar* e *Brás Cubas em três versões, estudos machadianos,* de A. Bosi, e textos relativos às fontes e à intertextualidade como o de Rouanet, sobre o modelo shandiano, e os de Pinheiro Passos, sobre as fontes francesas.[13]

É verdade que a crítica brasileira anterior já havia fornecido pistas, sugestões e válidas interpretações, antes de 1960. Afrânio Coutinho propôs a "teoria do molho", contida num aforismo do próprio autor carioca, para exprimir a sua teoria da originalidade em literatura: "pode-se ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica". (OC, II: 731).[14] Eugênio Gomes levantou as fontes inglesas; e tanto Augusto Meyer como Otto Maria Carpeaux deixaram notas importantes sobre o trabalho das fontes, como, aliás, todos os demais grandes críticos machadianos. Ao longo de sua obra, no entanto, Machado mostrou como "ler" os seus romances, chamando a atenção, no *Esaú e Jacó,* para essa instância crítica:

---

[12] Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* [1960], São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 41.

[13] A esta tradição une-se aquela sociológica, enriquecida por estudos fundadores como os de R. Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio.* [1974], Rio de Janeiro: Globo, 1988[3]; de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, cit., e de S. Chalhoub, *Machado de Assis, historiador*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

[14] Cf. A. Coutinho, "A teoria do molho", in M. de Assis, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 32.

> O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida. (OC, I: 1019).

Na verdade, o *despropósito* do *MPBC* foi criteriosamente buscado por Machado de Assis. Já afirmara Tristão de Ataíde, num pequeno mas importante artigo intitulado *Machado de Assis, o crítico*, de 1939:[15] "perdeu-se, em Machado de Assis, um dos maiores dos nossos críticos". No mesmo estudo, ainda, confirmava a constatação de Mário de Alencar, para quem a vocação crítica do autor do *Dom Casmurro* era "a feição principal do seu engenho".

Feitas as observações preliminares, desejamos ilustrar, neste estudo, o funcionamento da máquina crítica que Machado empregava nos seus textos, consciente que era do processo cultural como um todo. Esta perspectiva é a mola do seu estilo dialogante e irônico, no qual o escritor-narrador estabelecia e dosava as várias instâncias do processo comunicativo envolvido nos seus textos: o crítico-analítico propriamente dito, o da consideração da esfera do leitor (implícito e explícito) e a do espaço público entendido como instância do mercado dos bens simbólicos, como diríamos hoje, segundo Pierre Bourdieu,[16] compreendendo a sociedade em geral. Embora o processo se desenvolva em toda a sua obra, já que é parte da "feição principal do seu engenho", como afirmou Mário de Alencar, estará presente de forma mais orgânica nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Nesse romance, um primeiro eixo que salta aos olhos é o campo semântico ligado a esta instância crítico-literária e metalinguística. Como se trata da obra memorialista de um finado,

---

[15] Cf. T. de Ataíde, "Machado de Assis, o crítico" [1939], in Machado de Assis, *Obras completas*, vol. 3, op. cit., p. 789.

[16] Cf. P. Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, cap. 3.

os capítulos apresentam títulos metaliterários que reforçam o gênero: Ao Leitor; Óbito do autor (cap. I); *Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?* (cap. VI); Triste, mas curto (cap. XXIII); Curto, mas alegre (cap. XXIV); O autor hesita (cap. XXVI); A quarta edição (cap. XXXVIII); Que escapou a Aristóteles (cap. XLII); Notas (cap. XLV); O senão do livro (cap. LXXI); O bibliômano (cap. LXXII); Suprimido (cap. XCVIII); Parênteses (cap. CXIX); Vá de intermédio (cap. CXXIV); Para intercalar no capítulo CXXIX (cap. CXXX); A um crítico (cap. CXXXVIII); Que explica o anterior (cap. CXL); Simples repetição (cap. CXLV); Reflexão cordial (cap. CLV); O programa (cap. CLXVI); Teoria do benefício (cap. CLXIX); Filosofia dos epitáfios (cap. CLI).

Todos esses capítulos nos lembram de que estamos *lendo* uma obra que se está construindo diante dos nossos olhos, com o normal procedimento das rasuras, das correções, das dúvidas. Fala-se, também, da dimensão dos capítulos, se são alegres ou tristes, se há ou não algum despropósito lógico, como no capítulo XXII:

> Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. (OC, I: 544).

O trecho ilustra como o tom aparentemente casual do personagem-narrador pode, ao mesmo tempo, apresentar uma estruturação reguladora da leitura da passagem. Um dos princípios ordenadores do texto, e de sua consequente interpretação, é o jogo de afirmar e negar, responsável pelos acréscimos de sentido. São inúmeros os exemplos nos quais Machado trabalha com a ruptura de um *modelo* textual ou de um gênero ou *topos* literário como

marca estilística do discurso do narrador. No caso das *Memórias póstumas,* podemos falar, inclusive, do próprio livro como estratégia de construção. É como se estivéssemos diante de uma poética demonstrada prática e conscientemente pelo autor-narrador. Esta seria a ironia máxima do livro e a sua forma mais perfeita de estabelecer um diálogo não só com o leitor virtual do romance, mas, também, com o leitor mais autorizado, o "crítico virtual".

Para melhor apresentar as suas diversas teorias, Machado distancia-se mediante uma perspectiva irônica que é a que se conforma mais apropriadamente ao seu projeto estético já delineado no prólogo da primeira edição do seu primeiro romance, *Ressurreição,* de 1872, (assim como estará proposto nos seus textos críticos). Vejamos alguns trechos da sua "Advertência":

> Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro, sobretudo, o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo. *É um ensaio*. Vai despretensiosamente *às mãos da crítica e do público*, que o tratarão com a justiça que merecer. [...] *O que eu peço à crítica* vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. [...]. *Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida*. [...] Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias, – nobres e consoladoras, é certo, – mas difíceis quando as perfaz a consciência. [...] *Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro*. (OC, I: 116, grifo nosso).

Nos grifos, buscamos sublinhar algumas características que serão valorizadas pelo romancista: em primeiro lugar, o romance

tomado como um *ensaio,* comentário que nos leva imediatamente para o caráter teorético já apontado, mas também à ideia de "prova", de "experiência"; em segundo, a declaração de que o escritor analisou vários *modelos*, penetrando nas *leis dos gostos e das artes*; ou seja, aprofundou o conhecimento técnico e estético do fazer poético. Fato esse que, sem dúvida, já indica ao romancista de 1872 que a escrita é uma profissão; e que nela lhe interessa, mais do que o *romance de costumes,* o *esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres.* Ao longo do seu percurso, Machado abandonaria o tom compenetrado, trocando-o pelo método "sem gravata nem suspensórios", como diz o defunto-autor. Será mesmo?

# 2
# A aventura da *mimesis* nos romances machadianos

*Nem descuido nem artifício: arte.*
"A nova geração", 1879.

*Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.*
*Memórias póstumas de Brás Cubas,* 1881.

Quando examinamos os romances e os contos da maturidade machadiana, lá encontramos os ingredientes temáticos e estruturais das grandes obras-primas. Do ponto de vista temático: vida e morte, ciúme e vaidade, loucura e melancolia, verdade e aparência, além da análise antropológica, histórica e política do patriarcalismo brasileiro. Do ponto de vista estrutural: memorialismo, pacto ficcional, despistamento e suspense, ironia, jogos de duplos, alteridade dos códigos ideológicos e linguísticos, paródia, pastiche e mistura de gêneros.

Não há como negar que Machado de Assis enfrenta, nas *MPBC*, por exemplo, um dos temas por excelência da literatura: o

da morte.[1] Tema presente em textos canônicos como a *Ilíada* e a *Odisseia,* passando pelas tragédias gregas, até Shakespeare; motivo presente, ainda, na *Divina comédia* de Dante e no *Fausto* de Goethe; e, na literatura de língua portuguesa, nos autos de Gil Vicente e na *Inês de Castro*, nos *Lusíadas.* Assunto, enfim, enfrentado em diversos modos pelos maiores escritores de todos os tempos e pela Bíblia, da qual Brás Cubas escolhe como modelo justamente o *Pentateuco*, em que ele diz inspirar-se e no qual, no Deuteronômio, Moisés – ou quem por ele – teria contado a sua morte. Tema por excelência, ainda, não só por representar o único destino ao qual o homem não pode escapar, na dialética luta entre Thanatos e Eros. Ao dizer que escreverá um livro em forma de memória, Machado-Brás Cubas propõe a arte como uma espécie de distração ou de "preenchimento" de um espaço ou, provavelmente, de um vazio (palavra-chave machadiana), entre o nascimento e a morte. E é disso que trata o romance: da narração de uma vida (e de uma morte, simultaneamente). Só que Brás Cubas, como sabemos, tem o privilégio de realizar esta narração a partir do outro mundo, daquilo que ele diz ser a morte mas que, na verdade, é a arte, uma vez que é deste mundo outro que ele narra as suas memórias, que são, em última análise, o romance que temos nas mãos. A experiência da morte, do fim e do limite último, por outro lado, é muito sugestiva no romance, porque dá origem a uma vida plena, que são o livro e a arte, enfim. Desse modo, o pseudo-autor constrói, com a nossa autorização, a *mimesis* por primazia, já que aceitamos que ele seja um defunto-autor e não um autor-defunto. Aceitamos um pacto ficcional com o narrador

[1] Cf. M. Picard, *La Littérature et la mort*, Paris: PUF, 1995; M. Blanchot, "L'œuvre et l'espace de la mort", in *L'Espace littéraire,* Paris: Gallimard, 1955; R. Hertz, "A Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort", in *Sociologie religieuse et folklore*, Paris: PUF, 1970; P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris: Seuil, 1975; V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris: Flammarion, 1977.

das *Memórias.* A ideia do livro (e da arte) como intervalo está num curto capítulo, o CXXIV, "Vá de intermédio":

> Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca.[2] E repito: não é meu. (OC, I: 620-1).

Em relação à última frase, por sinal, Machado omitiu a fonte do seu importante comentário, na terceira e última edição revista por ele, em 1899. Ela está, no entanto, na primeira edição, como sendo de Machiavelli.[3] Sempre em relação às *Memórias póstumas*, e ao "Senão do livro", observamos que, apesar das digressões, a obra é muito bem organizada. A "Dedicatória" aos vermes e, depois, "Ao leitor" apresentam uma quantidade enorme de fontes e buscam angariar a simpatia do leitor, como nos tratados clássicos (a *captatio benevolentiae*). Se o riso é satírico, há uma melancolia de fundo:

> Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (OC, I: 513).

---

[2] A palavra "pinturesca", embora usada por Machado em várias obras, não aparece neste trecho da primeira edição das MPBC, em volume, de 1881. Aparece como "pitoresca", forma que colocamos aqui.

[3] Cf. M. de Assis, *Memorias posthumas de Braz Cubas,* Rio de Janeiro*:* Typographia Nacional, 1881, p. 325.

O conúbio será a liberdade de gênero prevista pela sátira latina (e permitida pelo *status* de defunto que nada mais deve a este mundo), combinada com a reflexão do finado e melancólico Brás Cubas, que morreu, não nos esqueçamos, porque uma ideia fixa o levou a inventar o *Emplasto Brás Cubas.* E por quê? O nosso defunto autor não se faz de rogado, confessa logo as duas faces da medalha:

> Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória. (OC, I: 515).

Já no primeiro capítulo, a ostentação poliglota das fontes dá um sabor barroco à narrativa que exerce, sem dúvida, bastante fascínio no leitor moderno, com a mistura de forma antiga com certo ar fresco de desrespeito pelas regras. O problema é que, mesmo sob a forma de jogo, vamos sendo envolvidos na trama, vamos lendo, e vamos percebendo que somos o objeto, também, do livro. Temos pressa, não temos paciência para apreciar a vasta biblioteca machadiana: citações, o "Delírio", com a *Suma Teológica* de São Tomás, a *Ilíada*, referências bíblicas, mitológicas, históricas. No *Quincas Borba,* a bizarrice do título faz os tradutores proporem: *L'uomo o il cane?*, ou *Philosopher or Dog?* E que não dizer do *Dom Casmurro,* um livro escrito sob pseudônimo que é declarado logo no início do volume?

O jogo da *mimesis* se realiza, ainda, a partir de uma tomada de posição de Machado de Assis em relação ao realismo-naturalismo francês, que chegava em Portugal por intermédio de Eça de Queirós e, no Brasil, através de Aluísio de Azevedo, com a publicação de *O mulato*, no mesmo ano de 1881 em que saíram as *Memórias póstumas.* Basta pensar no artigo escrito por Machado em abril de 1878, apenas dois meses após a publicação de *O primo Basílio.*

Sempre me impressionou o fato de Machado ter escrito uma resenha ao livro de Eça de Queirós apenas dois meses depois da saída do volume. Ao fazer as contas em relação aos meios de transporte da época, chegamos à conclusão de que Machado estava muito preparado teoricamente para a análise que realizou. Teve pouquíssimo tempo para ler o livro, inclusive. Certamente conhecia bem o modelo do realismo-naturalismo francês, parente direto daquele português. Encontra no romance de Eça os cacoetes da escola e não os perdoa. Pela virulência da crítica – inusitada em Machado, – a sua irritação vai além do caso em si. Até mesmo porque declara, no estudo citado, a sua admiração pelo autor português. Na verdade, tratava-se de criticar o modelo nas suas exagerações.

No seu estudo crítico de 1879, *Nova Geração,* Machado volta a demonstrar o domínio na matéria, chegando a tomar as dores de Baudelaire, quando classificado como um autor realista. Diz Machado: "Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação de realista – *cette grossière épithète,* escreveu ele em uma nota". (OC, III: 811). Mais adiante, afirma: "Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte". Quanto ao modelo, portanto, cabe uma investigação. Qual era o modelo machadiano?

## 2.1 O gênero e o modelo como *reconhecimento*

*O que já foi, isso será. O que já se fez, isso se fará; nada de novo debaixo do sol. Uma coisa da qual se diz: "Eis, aqui está uma coisa nova", justamente esta existiu nos séculos que nos precederam.*

*Eclesiastes*, cap. 1, vv. 9-10.

Paul Ricoeur, num seu estudo sobre a identidade, afirma que o ser humano deva *ser reconhecido* e *reconhecer-se* como aquele que é capaz de agir, dizer, contar-se, recordar-se e se reconhecer, enfim, como uma estrutura de subjetividade reflexiva.[4] Parte do exemplo da cicatriz de Aquiles – tema muito explorado como símbolo da memória e presente seja na análise do realismo épico realizada por Auerbach, como em textos de filósofos como Jankélévitch.[5]

Machado diz a mesma coisa, a seu modo, naquilo que poderíamos chamar de Teoria da Chapa, numa afirmação recolhida a uma crônica de 10 de julho de 1892, na revista *A Semana*:

> Daí o meu amor às chamadas chapas. Orador que me quiser ver aplaudi-lo, há de empregar dessas belas frases feitas, que, já estando em mim, ecoam de tal maneira, que me parece que eu é que sou o orador. Então, sim, senhor, todo eu sou mãos, todo eu sou boca, para bradar e palmear. Bem sei que não é chapista[6] quem quer. A educação faz bons chapistas, mas não os faz sublimes. Aprendem-se as chapas, é verdade, como Rafael aprendeu as tintas e os pincéis; mas só a vocação faz a Madona e um grande discurso. Todos podem dizer que "a liberdade é como a fênix, que renasce das próprias cinzas"; mas só o chapista sabe acomodar esta frase em fina moldura. Que dificuldade há em repetir que "a imprensa, como a lança de Télefo, cura as feridas que faz"? Nenhuma; mas a questão não é de ter facilidade, é de ter graça. E depois, se há chapas anteriores, frases servidas, ideias enxovalhadas, há também (e nisto se conhece o gênio) muitas frases que nunca ninguém proferiu, e nascem já com cabelos brancos. Esta invenção de chapas originais

---

4 P. Ricouer, "Il sé e l'identità narrativa", in *Percorsi del riconoscimento* [1990], Milão: Raffello Cortina, 2005, p. 231.

5 V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente* [1980], Turim: Einaudi, 2011, p. 157.

6 Em muitas edições eletrônicas aparece a palavra *chapincia*. Na edição Aguilar, de 1973, registra-se "nenhum" por "nenhuma", logo abaixo.

> distingue mais positivamente o chapista nato do chapista por educação. (OC, III: 541).

A instância crítica do *reconhecimento* já se coloca no "Prólogo" da quarta edição[7] do *MPBC,* a partir da própria classificação do *gênero*, incorporando a crítica oitocentista contemporânea de Machado, na figura de Capistrano de Abreu e de Macedo Soares. Capistrano de Abreu havia enviado uma carta a Machado de Assis, referindo-se à perplexidade de um amigo comum, Valentim Magalhães, sobre as *MPBC*: "o que é Brás Cubas, em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?". Eis o que esclarece o "Prólogo":

> Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?"[8] Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo." Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre, à roda do quarto, Garrett, na terra dele, Sterne, na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (OC, I: 512).

Portanto, o modelo das *Memórias póstumas* ficaria entre a versão narrativa de Garrett e a invenção romanesca de Xavier de

---

[7] O romance foi publicado em capítulos na *Revista Brasileira*, em 1880, e, no ano seguinte, estampado em livro. A edição de 1899 é a quarta; na edição José Aguilar, a edição de 1889 consta como terceira, seguramente porque não consideraram a primeira, da revista.

[8] Cf. R. Magalhães Júnior, *Vida e obra de Machado de Assis,* vol. 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 11.

Maistre e de Sterne, de acordo com o "Prólogo". *Viagem ao redor do meu quarto*, de 1794, é uma das narrativas que efetivamente rompem com a concepção clássica vigente, renovando formalmente o gênero narrativo ao associar a dimensão trágica da realidade a situações cômicas nas quais as tensões e contradições do indivíduo tornam-se elementos centrais, caracterizando uma certa autoconsciência da personalidade dividida, tema central do então nascente romantismo. A excentricidade do tema e o modo narrativo, com interrupções, é o mesmo das *MPBC*, como se vê no exemplo que comentaremos mais vezes, *O senão do livro*. O confronto dos trechos é esclarecedor quanto à semelhança entre os dois livros. Vejamos um exemplo.

| ***Viagem ao redor do meu quarto***<br>(J. X. de Maistre)<br>Capítulo IV | ***Memórias póstumas de Brás Cubas***<br>(M. de Assis)<br>Capítulo LXXI, "O senão do livro" |
|---|---|
| O meu quarto situa-se a quarenta e cinco graus de latitude, segundo as medições do padre Beccaria; está orientado na direcção levante-poente; forma um quadrilongo de trinta e seis passos em volta, bem rentes à parede. A minha viagem, todavia, comportará mais, pois irei atravessá-lo muitas vezes dum lado para o outro, ou então diagonalmente, sem seguir regra ou método. – **Farei mesmo ziguezagues e todas as linhas possíveis em geometria, se necessidade houver. Não gosto das pessoas que são muito donas dos seus passos e das suas ideias, e que dizem:**<br>**"Hoje vou fazer três visitas, escrever quatro cartas, acabar esta tarefa que** | Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. **Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem.** (OC, I: 582, grifo nosso). |

| | |
|---|---|
| **comecei." – A minha alma está largamente aberta a toda a espécie de ideias, de gostos e sentimentos; recebe muito avidamente tudo quanto se lhe apresente!... – E porque recusaria ela os prazeres espalhados ao longo do difícil caminho da vida? São tão raros, tão dispersos, que era preciso ser-se louco para não parar, desviar até o caminho para recolher todos os que estão ao nosso alcance**. Em minha opinião, não há nenhum mais atraente do que andar no encalço das próprias ideias, tal como o caçador persegue a caça, sem procurar manter um dado caminho. **Além disso, quando viajo no meu quarto, raramente percorro uma linha recta: vou da mesa até junto dum quadro que se encontra colocado num canto; daí parto obliquamente até à porta; mas embora ao partir a minha intenção seja a de me dirigir para ali, caso encontre a poltrona no caminho não faço cerimônia e instalo-me nela imediatamente.**[9] (grifo nosso). | Capítulo XX, "Bacharelo-me"<br><br>Tinha eu conquistado em Coimbra **uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas.** (OC, I: 542, grifo nosso).<br><br>Capítulo II, "O emplasto"<br><br>Com efeito, **um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é impossível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.** (OC, I: 514-515, grifo nosso). |

Em De Maistre, vamos encontrar os mesmos temas machadianos: idiossincrasias, ideias megalômanas, sátira filosófica e paródia em relação aos livros de viagem. A ideia das duas almas, do Deus e do demônio que habitam em cada homem – que é o tema pascaliano da

[9] Cf. X. de Maistre, *Viagem à roda do meu quarto*, tradução de C. Henriques, Lisboa: &etc, 2002 [1794], pp. 25-6.

duplicidade homem/besta – é configurada no conto *O espelho*, e, ainda, em *A igreja do Diabo*, entre outros exemplos em que encontramos afinidades entre os modelos, como nos trechos abaixo, retirados também da *Viagem ao redor do meu quarto*. É como se Machado tivesse chegado a Pascal por intermédio de Xavier de Maistre. E muito do tom e dos exemplos estrambólicos, como o das pernas que caminham sozinhas, enquanto o espírito segue por outra parte, estarão também no livro de De Maistre. Convém lembrar que "O espelho" foi originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1882, e, nesse mesmo ano, integrou a coletânea *Papéis avulsos*. Já "A igreja do Diabo" vem incluída nas *Histórias sem datas,* de 1884. *Memórias póstumas de Brás Cubas* sai em partes na *Revista Brasileira*, de março a dezembro de 1880, e em livro, em 1881. Portanto, os textos aqui referidos fazem parte de um mesmo período de escritura. Mas poderíamos citar, igualmente, "O segredo do Bonzo" e "O anel de Polígrates", ambos publicados em 1882, como trabalhos que expressam esta busca de um modelo que se revela, em última análise, como um gênero em construção. Na impossibilidade de confrontar todos esses textos, fiquemos com "O espelho" e "A igreja do Diabo". Comparemos o tema das duas almas e do espelho.

| ***Viagem ao redor do meu quarto***<br>(J. X. de Maistre)<br>Capítulo VI | ***O espelho*** (M. de Assis) |
|---|---|
| 1. **Apercebi-me, através de diversas observações, de que o homem é composto por uma alma e um animal. – Estes dois seres são absolutamente distintos, mas tão encastrados um no outro, ou um sobre o outro, que é preciso a alma ter uma certa superioridade sobre o animal para que nos encontremos em estado de fazer esta distinção**. | 1. **Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...** Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a |

Vem-me dum velho professor (é tudo quanto dele recordo) que Platão chamava à matéria *o outro.* Muito bem; mas eu gostaria mais de dar este nome por excelência ao animal ligado à nossa alma. Realmente é esta substância que constitui *o outro* e que nos apoquenta de bem estranha maneira. **Apercebemo-nos grosso modo de que o homem é duplo; mas é-o porque, segundo se diz, é composto por uma alma e por um corpo; e acusa-se este corpo de não sei quantas coisas, por certo muito sem razão, pois ele é tão incapaz de sentir como de pensar. Porém é ao animal que há que atribuir as culpas, a esse ser sensível, perfeitamente distinto da alma, verdadeiro indivíduo que tem existência própria, seus próprios gostos, inclinações e vontade e que só é superior aos outros animais por ser melhor criado e dotado de órgãos mais perfeitos**. (grifo nosso).

Capítulo XXVII

2. Vós a quem o Amor manteve ou continua a manter sob o seu império, sabeis que é diante dum espelho que ele afia as suas setas e medita nas suas crueldades; é ali que ensaia as suas manobras, que estuda os movimentos, que prepara antecipadamente a guerra que quer declarar; **é ali que exercita doces olhares, pequenos requebros, amuos estudados, como um ator treina diante de si próprio antes de se apresentar em público. Sempre imparcial e verdadeiro, um espelho**

alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. **Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer**. "Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração." Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma... (OC, II: 348, grifo nosso).

***A igreja do Diabo***

2. Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, **às escondidas**, praticavam as antigas virtudes. Não as praticavam todas, nem integralmente, mas algumas, por partes, e, como digo, **às ocultas**. Certos glutões recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal povoadas; vários dilapidadores do erário restituíam-lhe pequenas

| | |
|---|---|
| **devolve aos olhos do espectador as rosas da juventude e as rugas da idade, sem caluniar nem lisonjear ninguém. – Entre todos os conselheiros das pessoas importantes, só ele lhes diz a verdade.**[10] (grifo nosso). | quantias; os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros. (OC, II: 373-374, grifo nosso).<br><br>***O espelho***<br><br>3. [...] e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. **Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. [...] Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez.** (OC, II: 350-352, grifo nosso). |

Em relação a Garrett, muitas são também as semelhanças, o que de certa forma é desejado e anunciado pelo próprio Brás Cubas, como se pode observar no “Prólogo”, já citado, e no

[10] Ibidem, pp. 30-72.

trecho abaixo, em confronto com o tom metaliterário e dialogante de Garrett que, como Machado, apresenta os seus modelos e anuncia a sua paródia.

| ***Viagens na minha terra***<br>(A. Garrett)<br>Capítulo 1 | ***Memórias póstumas de Brás Cubas***<br>(M. de Assis)<br>Prólogo da Quarta Edição |
|---|---|
| ***De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens***. *Parte para Santarém. Chega ao terreiro do Paço, embarca no vapor de Vila Nova; e o que aí lhe sucede. A Dedução Cronológica e a Baixa de Lisboa. Lorde Byron e um bom charuto. Travam-se de razões os ilhavos e os Bordas-d'Água: os da calça larga levam a melhor*.<br>Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de inverno, em Turim, que é quase tão frio como S. Petersburgo – entende-se. Mas com este clima, com esse ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.<br>Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio, viajo até a minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões pois tinham muito que ver! **Foi sempre ambiciosa** | [...] Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As Memórias póstumas de Brás Cubas são um romance?" Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as ***Viagens na minha terra***. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo." Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre, à roda do quarto, *Garrett, na terra dele,* Sterne, na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida [...].<br><br>Ao Leitor<br><br>Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores |

**a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo**. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica.[11] [...]

Capítulo 3

***Acha-se desapontado o leitor com a prosaica sinceridade do A. destas viagens***. *O que devia ser uma estalagem nas nossas eras de literatura romântica. – Suspende-se o exame desta grave questão para tratar em prosa e verso, um mui difícil ponto de economia política e de moral social. – Quantas almas é preciso dar ao diabo e quantos corpos se têm de entregar no cemitério para fazer um rico neste mundo. – Como se veio a descobrir que a ciência deste século era uma grandessíssima tola. – Rei de fato e rei de direito. – Beleza e mentira não cabem num saco. – Põe-se o A. a caminho para o pinhal da Azambuja.*

**Vou desapontar decerto o leitor benévolo: vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem**.

**Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declarar-me escritor nestas eras de romantismo,**

de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. **Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia**, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. **Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião**.

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas

[11] Cf. A. Garrett, *Viagens na minha terra*, org. por O. Paiva Monteiro, Lisboa: INCM, 2010, pp. 89-90. Tanto na nota 1 desta edição crítica, na p. 463, quanto na de 1846, na p. 275, há referência ao opúsculo de Xavier De Maistre, muito popular no período, e discute-se se foi editado em Turim ou São Petersburgo, como De Maistre depois confirmará, na quarta edição do seu referido trabalho.

| **século das fortes sensações, das descrições e traços largos e incisivos que se entalham na alma e entram com sangue no coração?**<br>**No fim do capítulo precedente parámos à porta de uma estalagem: que estalagem deve ser esta, hoje, no ano de 1843, às barbas de Vítor Hugo, com o doutor Fausto a trotar na cabeça da gente, com os Mistérios de Paris nas mãos de todo o mundo**.[12] (grifo nosso). | Capítulo XXXIV,<br>"A uma alma sensível"<br><br>**Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico**. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! **Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa nesse mundo**. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tirita o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. **Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos – que isso às vezes é dos óculos – e acabemos de uma vez com esta flor da moita**. (OC, I: 555, grifo nosso). |
|---|---|

[12] Ibidem, p. 108.

A parentela pode aumentar, se retomarmos as considerações de Eugênio Gomes que, a partir de Augusto Meyer, cita Shylock, o judeu shakespeariano do *Mercador de Veneza,* cuja alma exterior seriam os seus ducados.[13] Aliás, como acabamos de ler no texto apenas citado, sendo proposto pelo próprio Machado como modelo, no conto *O espelho*: "e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer".

Quanto a Sterne, como demonstrou Rouanet,[14] há sem dúvida uma ligação literária entre obras e autores muito diversos do ponto de vista temporal, filosófico, religioso e mesmo temático. Rouanet completa a lista com Diderot. Assim, teríamos: Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garrett, para a caracterização do gênero narrativo, além dos ecos de outros importantes escritores, como veremos. No romance machadiano (*MPBC*), ainda segundo Rouanet, as principais constantes seriam: a forma shandiana, a hipertrofia da subjetividade, a digressão e a fragmentação da narrativa, a subjetividade do tempo e do espaço e os temas fundamentais do riso e da melancolia, tratados a partir de uma "taça" e de um "vinho" específicos. Na verdade, o próprio Machado já havia fornecido a chave de leitura desta família, não só no "Prólogo" como também no capítulo CLIV, "Os navios do Pireu", em que se refere diretamente a um dos diálogos de Luciano de Samósata:[15]

---

[13] Cf. E. Gomes, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Serviço de Documentação, 1961, p. 160.

[14] Cf. S. Paulo Rouanet, *Riso e melancolia*, cit.

[15] Cf. Luciano de Samósata, "La nave o i castelli in aria", in *Dialoghi e storie vere,* org. por N. Marziano e G. Verdi, Milão: Mursia, 1999, pp. 372-96.

> – Há de lembrar-se – disse-me o alienista – daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. (OC, I: 636).

Num outro texto de 1906, escrito na ocasião da morte de Eduardo Prado e colocado nas *Relíquias de Casa Velha,* comenta o escritor, a respeito da amizade de Eduardo Prado e de Eça de Queirós, que, uma vez ambos mortos, teríamos uma bela página de psicologia se "alguém imaginasse e escrevesse o encontro das duas sombras, à maneira de Luciano". E acrescenta que "Sterne escreveu que 'um dia, conversando com Voltaire...' e imagina-se o que diriam eles. Imagino o que diriam todas as noites Stendhal e Byron, passeando no solitário *foyer* do Teatro Scala". (OC, II: 725).

Portanto, não só a família shandiana, mas também a tradição luciânica que foi sublinhada por José Guilherme Merquior – no período de revalorização dos estudos de Mikhail Bakhtin, na década de 1970, a respeito de Rabelais e de Dostoievski – e desenvolvida por Enylton Sá Rego.[16] Tanto Merquior como Sá Rego concentraram-se sobre o aspecto cômico ou fantástico-cômico do gênero. Merquior fala da "feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano", que seria muito diferente "do humorismo eminentemente simpático e sentimental do *Tristan Shandy*".[17] Completa o quadro com estas palavras:

---

[16] Cf. J. G. Merquior, *De Anchieta a Euclides: breve história da Literatura Brasileira,* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977 e Id., "Gênero e Estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*", in *Colóquio Letras,* n. 8, 12-20 jul. 1972; e E. Sá Rego, *O Calundu e a Panacéia, (Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica)*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

[17] Cf. J. G. Merquior, "Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*", op. cit., p. 13.

> Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro. [...] sua realização mais perfeita são as sátiras de Luciano de Samósata (séc. II), autor dos *Diálogos dos Mortos*.[18]

Além dessas características já desenvolvidas pela crítica, chamaria a atenção para um outro aspecto da tradição luciânica e do *Diálogo dos Mortos*,[19] em especial. Nesse texto muito particular, Luciano utiliza toda a sua cultura versátil e eclética ao retratar personagens e figuras retiradas da história, da mitologia ou da literatura, adaptando-as com uma habilidade ao mesmo tempo flexível e corajosa. Revela-se, dessa forma, um grande assimilador de modelos, fornecendo com evidente originalidade os aspectos ridículos ou absurdos de tais personagens. Esta afirmação poderia ser dirigida a Machado de Assis, sem qualquer sombra de dúvidas. O que desejo ressaltar é o método que ele aprende e admira não só em Luciano, mas também em outros autores como Dante, por exemplo. Machado está bem atento aos processos por meio dos quais esses grandes autores se relacionaram com o cânone clássico. No caso que estamos analisando, Luciano nos coloca em contato – sob o pano de fundo das trevas e das paludes do Hades – com

[18] Ibidem.

[19] Cf. Américo C. Ramalho, *Luciano. Diálogo dos Mortos,* Coimbra: Centro de Estudos Clássicos, 1989 [reimpr. Brasília, Ed. UnB, 1998] e Henrique G. Murachco, *Luciano. Diálogo dos Mortos*. Tradução brasileira A. Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998. Cf. também, H. W. Fowler, *The Works of Lucian of Samosata*, trad. F. G. Fowler, Oxford: The Clarendon Press, 1905. Fowler observa que o *Diálogo* é uma das obras mais famosas e mais divertidas de Luciano, tendo inspirado várias imitações durante os séculos XVII e XVIII, especialmente na Inglaterra (Lyttelton, 1760), Estados Unidos (Beasley, 1814) e na França (Fontenelle, 1683 e Fénelon, 1700). Fowler acredita que o diálogo tenha sido escrito entre 165 e 175, alguns anos antes da morte do autor. O diálogo luciânico e, em especial, o dos Mortos, é o exemplo mais acabado do gênero literário conhecido por sátira menipeia, caracterizado pela ousadia, pelos recursos cômicos (especialmente a sátira, a ironia e o ridículo), pelo contraste com os gêneros considerados "sérios" (tragédia, diálogo platônico etc.) e pela frontal ruptura com a realidade.

cenas movimentadas e velozes que evocam acontecimentos relacionados com a ambição, a avidez, a adulação, a hipocrisia, a ignorância, o equívoco, a desilusão e o arrependimento. Nesse texto em particular, aqueles que transcorreram a sua existência na busca frenética da felicidade e do sucesso, sedentos de riqueza, poder, glória e todo o tipo de prazer, choram no Hades os bens perdidos. É a morte a revelar a efemeridade das ambições absurdas, dos sucessos vazios de sentido que os homens perseguem sem pensar no fim e na nulidade na qual cairão. É a "voluptuosidade do nada", tal como Machado a descreveu no capítulo VII do *MPBC*, no trecho famoso do delírio de Brás Cubas:

> Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a *voluptuosidade do nada*. Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos. (OC, I: 522, grifo nosso).

Luciano, desesperançado e crítico em relação a todos os sistemas filosóficos, fino censor de todos os filósofos, por sinal, desaprovava a artificial ostentação dos Cínicos, mas com eles comungou o niilismo e o ceticismo radical, compartilhando certos motivos e certas estruturas polêmicas. Menipo e Diógenes, personagens desse *Diálogo* e de outros de Luciano, Cínicos famosos por terem vivido como pobres e não se terem dedicado ao saber abstrato, desprezaram os bens fugazes do mundo, não tendo nada do que sentir falta no outro mundo. Luciano utilizará, na sua maliciosa ironia, um sarcasmo bizarro e uma vibrante agressividade na sua singular representação da vida humana, a qual julgará com o mesmo distanciamento do nosso Machado de Assis. Comparemos estes dois trechos:

| ***Diálogo dos Mortos***<br>(Luciano de Samósata) | ***Memórias póstumas de Brás Cubas***<br>(M. de Assis)<br>"O delírio" |
|---|---|
| *Eaco:* Por que te jogas sobre Helena e queres sufocá-la, ó Protesilau?<br>*Protesilau:* Porque por ela, caro Eaco, eu morri, deixando metade da casa e viúva a minha mulher, recém esposada.<br>*Eaco*: Dá a culpa a Menelau que, por causa desta mulher, te deu uma surra em Troia.<br>*Protesilau:* Você fala corretamente. Ele me deve pagar.<br>*Menelau:* Não eu, mas justamente Páride, o qual, hospedado por mim, contra qualquer direito raptou minha mulher e com ela fugiu. Ele mereceria ser estrangulado não só por ti, mas por todos os Gregos e os Bárbaros, tendo sido ele a razão da morte de tanta gente.<br>*Protesilau:* Sim, é melhor assim. Tu, então, ó malvado Páride, não me fugirás das mãos.<br>*Páride:* Tu és injusto, ó Protesilau, e desejá-la contra um que faz as tuas artimanhas, quando eu estou apaixonado como tu, e sou sujeito ao mesmo Deus. Tu sabes que amor é coisa que não se controla: um Deus nos pega quando quer, e é impossível contrastá-lo.<br>*Protesilau:* Dizes bem. Oh! Se Amor estivesse aqui para eu poder me pegar com ele… Respondo-te eu no lugar de Amor uma coisa certa. Ele dirá que do mal de Páride talvez ele seja a razão mas da tua morte só tu tens a culpa, | Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, |

| | |
|---|---|
| ó Protesilau, porque, ao te esqueceres da tua esposa recém casada, quando chegaste à Trôade, te jogaste na primeira confusão pelo prazer de conquistar a glória, mas morreste logo ao chegar.<br>*Protesilau:* Por justiça te responderei, caro Eaco, que disso eu não tenho culpa; foi o destino que assim o estabeleceu.<br>*Eaco:* Então, muito bem; e por que não tomas satisfação com ele?[20] | como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordia a víscera, ora mordia o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (OC, I: 522-523). |

Essas estórias narradas por Luciano formavam-se de acordo com as regras mitológicas, a partir de um esquema bem preciso que partia do erro do herói ou de um qualquer mortal, chegando daí à sua punição por parte de uma divindade. Luciano, nos diálogos, procura iluminar as opiniões e os sentimentos dos condenados, criando uma espécie de continuação para as histórias mitológicas. O estilo adotado por Luciano é simples e direto, capaz de suscitar simultaneamente riso e estupor, causados pela narração dos personagens, não sendo exclusos os momentos sérios e de reflexão.

[20] *Dialoghi e storie vere*, a cura di N. Marziano e G. Verdi. Milão: Mursia, 1999, pp. 307-08 [trad. da autora]

Ao "Delírio" machadiano podemos também aproximar duas "Operette Morali" do autor italiano oitocentista Leopardi. Principalmente, o "Dialogo della natura e di un'Anima" e o "Dialogo della natura e di un Islandese". Curiosamente, Leopardi declara, a partir de 1819, desejar mudar a sua perspectiva, passando a escrever "diálogos satíricos à maneira de Luciano".[21] As raízes da sátira menipeia, portanto, pertencem tanto a Leopardi como a Machado. Para o grande poeta italiano, o projeto de fazer falar animais ou personagens mortos objetivava não só a busca de um novo estilo, como também de um novo projeto cultural. Os opúsculos morais definem, em síntese, o insensato mecanismo que liga o ser humano à natureza, mas que o faz impotente diante desta força maior e indiferente. O "Dialogo della Natura e di un Islandese", escrito em 1824, teria sido composto, segundo a crítica, a partir de uma sugestão da *Histoire de Jenny*, de Voltaire, em que, no contexto de um debate sobre os flagelos que atormentam os homens, discute-se sobre as terríveis condições de vida dos islandeses, ameaçados tanto pelo gelo como pelo vulcão Hekla. Inspirado por esse texto, Leopardi teria tido a ideia de propor um islandês como exemplo da infelicidade do homem e dos males que o afligem por culpa da natureza. O opúsculo assinala uma mudança fundamental no pensamento leopardiano, que passa de um pessimismo sensitivo e existencial a um pessimismo radicalmente material e cósmico. Para o Islandês, a natureza é como uma entidade maléfica que persegue deliberadamente as suas criaturas. A Natureza responde à acusação, objetando que faz o mal sem se dar conta, obedecendo a leis objetivas. O Islandês, espécie de porta-voz de Leopardi, apresenta um elenco detalhado, obsessivo e quase trágico de todos

[21] Leopardi inicia uma tradução de *Caronte, Menipoe Mercurio,* de Luciano, em 1819. Cf. G. Leopardi, O. Besomi (org.), *Operette morali*, Milão, 1979, p. 5.

estes males: os climas adversos, as tempestades, os cataclismas, os animais ferozes, as doenças e, finalmente, o mais terrível de todos, porque não faz descontos a ninguém, a decadência física e a velhice que preparam para a morte. A sugestão, assim, é a de uma natureza madastra e inimiga que colocaria as suas criaturas no mundo apenas para persegui-las. A partir desse opúsculo, Leopardi dará uma guinada em direção do materialismo absoluto e do pessimismo cósmico que abraça todos os seres (e não apenas os homens), de todos os tempos. A infelicidade não seria originária apenas de causas psicológicas, mas, também, de causas materiais. O mundo seria composto, portanto, de ciclos eternos de produção e de destruição, sendo a última indispensável para a sua conservação. Observa-se, em conclusão, que, no opúsculo, se opõem duas visões da natureza: a maléfica, que persegue deliberadamente as suas criaturas, e a indiferente, que faz o mal sem se aperceber disso, obedecendo a leis objetivas. Leopardi assume, assim, duas atitudes: uma, filosófico-científica, que considera a natureza como um mecanismo impessoal e inconsciente; e outra, fantasiosa e mítica, que vê a natureza como uma espécie de divindade maléfica. Confrontemos algumas passagens do *Diálogo* leopardiano e do *Delírio* machadiano:

| ***Diálogo da Natureza e de um Islandês*** (G. Leopardi) | ***Memórias póstumas de Brás Cubas*** (M. de Assis) "O delírio" |
|---|---|
| [...] Avistou ao longe um busto enorme, que a princípio pensou que fosse de pedra e semelhante às hermas colossais que vira muitos anos antes, na Ilha da Páscoa. Mas quando chegou perto viu que era uma figura desmedida de mulher sentada no chão, com o busto direito e as costas e os cotovelos apoiados numa montanha; e não a fingir, mas viva; tinha um rosto entre o belo e o terrível, olhos e cabelos negríssimos, e olhava-o fixamente; e permanecendo um bom bocado a olhá-lo, sem nada dizer, por fim falou:<br>*Natureza:* Quem és? O que procuras nestes sítios onde a tua espécie era desconhecida?<br>*Islandês:* Sou um pobre islandês, e estou fugindo da Natureza; e tendo fugido dela durante quase toda a minha vida por cem lugares da terra, agora fujo por este.<br>*Natureza:* Assim foge o esquilo da cobra-cascavel, até que se lhe vai mesmo enfiar na goela. Eu sou aquela de quem foges.<br>*Islandês:* A Natureza?<br>*Natureza:* Precisamente.<br>*Islandês:* Lamento-o do fundo da alma. [...]<br>*Natureza:* Por acaso imaginaste que o mundo tivesse sido feito por tua causa? Saiba então que nas minhas ações, ordens e operações, com | [...] Caiu do ar? Destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.<br>– Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.<br>Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas.<br>– Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.<br>– Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.<br>– Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da |

raríssirnas exceções, sempre tive e tenho a intenção voltada para tudo o mais que não fosse a felicidade ou a infelicidade dos homens. Quando eu te ofendo, qualquer que seja o modo e o instrumento, não o percebo, a não ser em raríssimas vezes; do mesmo modo, não me apercebo quando te agrado ou quando te prejudico. E não fiz, como tu crês, certas coisas, ou deixei de cometer tais ações, para deleitar-te ou alegrar-te. E finalmente: mesmo que se desse o caso de eu extinguir toda a vossa espécie, não daria por isso.

*Islandês:* Imaginemos que alguém me convidava espontaneamente e com grande insistência para a sua *villa,* e que eu, para lhe fazer a vontade, ia; que ali me era dado para alojamento um quarto em mau estado e quase a demoronar-se, onde eu me encontrava permanentemente em perigo de ser esmagado; úmido, mal cheiroso, deixando entrar o vento e a chuva. Que esse alguém nada fazia para me entreter com qualquer passatempo nem para me proporcionar alguma comodidade, pelo contrário, apenas me mandava dar o indispensável para me sustentar, e além disso permitia que eu fosse maltratado, escarnecido, ameaçado e agredido pelos seus filhos e pelos criados. Se eu me queixasse a ele desses maltratos e ele me respondesse: acaso fiz esta *villa* para ti? Ou sustento estes meus filhos e este meu pessoal para te servirem? E é claro que tenho mais em que pensar miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. Dizendo isto, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma. Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.

– Entendeste-me? disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.

– Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma cousa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?

– Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

do que nos teus entretenimentos e me incomodar por tua causa; eu responder-lhe-ia: repara, amigo, que da mesma maneira que não fizeste esta *villa* para meu uso, também estiveste no direito de não me convidar; mas uma vez que de tua livre vontade quiseste que eu nela habite, não é teu dever fazer com que eu, na medida das tuas possibilidades, nela viva, pelo menos, sem ser atormentado e sem correr perigo? [...]
*Natureza:* Mostras que ainda não reparaste que a vida deste universo é um perpétuo circuito de criação e destruição, ambas ligadas entre si de tal maneira que cada uma delas é continuamente necessária à outra e à conservação do mundo; o qual, sempre que qualquer delas se interrompesse, igualmente se desagregaria. Portanto, reverteria em seu prejuízo o fato de nele existir alguma coisa livre de sofrimento.[21]

– Sim; o teu olhar fascina-me.
– Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.
Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.
– Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da Terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?
– Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?
– Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste.

[22] G. Leopardi, *Pequenas obras morais*, trad. de M. Periquito, Lisboa: Relógio D'Água, 2003, pp. 103-11.

| | |
|---|---|
| | Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha.<br>Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo.<br>(OC, I: 522-523). |

O *Delírio* de Brás Cubas poderia ser também comparado a *La Légende des siècles,* de Victor Hugo, ou, ainda, à *Tentation de Saint Antoine,* de Flaubert. Todos os exemplos e considerações que expusemos nesta seção levam-nos ao conceito de hipertexto, numa perspectiva de pluralidade das fontes conhecidas.

Registramos, de qualquer modo, que os romances da segunda fase, principalmente o *Memórias póstumas,* constroem-se como um hipertexto. O conceito de hipertexto foi proposto por Theodor H. Nelson, pela primeira vez, em 1965, numa comunicação apresentada à Conferência Nacional da Association for Computing Machinery,[23] nos Estados Unidos. O hipertexto é uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de texto em paralelo, que se encontra dividido em unidades básicas, entre

---

[23] Cf. D. Boulter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing.* Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1991.

as quais se estabelecem elos conceituais. É o princípio que regula modernamente os códigos digitais armazenados no disco rígido do computador e na sua memória operativa. Depende de quem opera usar os elos conceituais que se estabelecem entre as unidades de informação ou grupos de unidades que podem distribuir-se e circular de diversas formas. É este, igualmente, o caso da internet, que utiliza a linguagem HTML (Hyper Text Markup Language), que permite descobrir a informação disseminada num sistema em que todos podem comunicar com todos, em sincronia.

Gerard Genette propôs, no seu *Palimpsestes: La littérature au second degré*[24] (1982), um conceito diverso para o termo hipertexto, embora também ele siga a ideia de texto em paralelo. Para Genette, o hipertexto resulta de uma transformação premeditada de um texto preexistente. É o caso da paródia, por exemplo. Para o crítico francês, a hipertextualidade é uma das cinco possibilidades de transtextualidade, ou seja, de "transcendência textual do texto". Esta ideia parece-nos mais próxima das características gerais do hipertexto, que é, acima de tudo, uma possibilidade universal de diálogo de um texto original com outros textos ocultos, mas inter-relacionados e disponíveis para que se estabeleçam relações lógicas de significação. O conceito de hipertexto genettiano está, contudo, preso à ideia do palimpsesto, ou seja, à concepção de um texto que é sempre absorvido e apagado premeditadamente por outro, ao passo que o conceito eletrônico de hipertexto pressupõe um diálogo intertextual, sem que nenhuma forma textual apague necessariamente qualquer outra que com ela se relacione. Na verdade, o modelo machadiano também é uma mistura dessas duas concepções. Por um lado, o seu texto é um palimpsesto, na medida em que se apresenta como um texto "apagado" ou subterrâneo; na maioria dos casos, permite ao leitor a sua recuperação através das rasuras, das marcas e das pistas intertextuais. Por outro lado,

---

[24] G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

Machado desconstrói os modelos, quer pela fusão de um com o outro ou outros, quer pela construção pelo avesso. Além disso, o narrador machadiano diverte-se em comentar os processos que utiliza, indicando ele próprio os seus modelos. Toda esta reflexão nos leva ao anunciado tema do plágio e da antropofagia *ante litteram* do cânone ocidental.

### 2.2. A Teoria da Chapa: plágio, amálgama das fontes, emulação, hipertexto?

> A Revolução Francesa *e* Otelo *estão feitos; nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os plágios.*
> M. de Assis,
> *A Semana*, 28 de julho de 1895.

As expressões elencadas no título acima, com exceção da última, já foram empregadas pela crítica (e pelo próprio autor que usa a palavra *plágio*) em relação a Machado de Assis, no que diz respeito ao modelo ou às fontes de sua obra. Se prestarmos bem atenção às análises dos modelos que acabamos de realizar no item anterior, não há como negar a surpreendente semelhança temática e estilística com essas *famílias* de autores frequentadas por Machado de Assis.

A respeito do *MPBC*, há um curioso diálogo crítico, se assim podemos chamar a questão, levantada por Augusto Meyer, no seu estudo "O delírio de Brás Cubas", no qual rejeita a tese de Eugênio Gomes quando este compara o desfile dos séculos, do famoso capítulo VII, a *La Légende des siècles* de Victor Hugo.[25] Para o crítico sulista, o desfile de mitos, deuses e monstros na *Tenta-*

[25] Cf. E. Gomes, *Espelho contra espelho*, São Paulo: Ipê, 1948.

*tion de Saint Antoine* de Flaubert era mais adequado à perspectiva machadiana das "vacuidades", que ele, aliás, tão bem analisou em tantos momentos de sua obra.[26] Não deixa de fazer esta observação muito importante para este item que estamos discutindo:

> Machado certamente misturou as águas, para matar a sede de originalidade, e foi além da encomenda, como sempre, pois introduziu a variante de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo, como quem desenrola um novelo de linha. O hipopótamo de orelhas de elefante deixa isso bem claro.[27]

Nessa mesma consideração, Meyer traz a seu favor o depoimento de 1912 de outro grande estudioso machadiano, Alcides Maya,[28] e anota a sugestão de Otto Maria Carpeaux a respeito da relação de "O delírio" com as "Operette Morali" de Leopardi, principalmente com o "Dialogo della Natura e di un Islandese", que comentamos anteriormente. Alguns anos mais tarde, Otto Maria Carpeaux, por sua vez, ao tomar conhecimento do texto de Eugênio Gomes, manifesta a sua perplexidade diante desse enigma dos modelos:

> Ficamos perplexos. Um pequeno trecho só, sensivelmente influenciado por dois escritores tão diferentes como Hugo e Leopardi! Machado de Assis *os teria amalgamado*? A hipótese é absurda. No entanto, os fatos são obstinados (grifo nosso).[29]

A esta lista de perplexidades, ou a este diálogo crítico, para ficarmos no nosso tema, poderíamos acrescentar as análises pos-

[26] Cf. A. Meyer, "O delírio de Brás Cubas", in *Machado de Assis (1935-1958),* Rio de Janeiro: Livraria São José,1958, pp. 191-96.
[27] Ibidem, p. 193.
[28] Cf. A. Maya, *Machado de Assis, algumas notas sobre o humor,* Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.
[29] Cf. O. M. Carpeaux, "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis", in *Reflexo e realidade* [1940], Rio de Janeiro: Fontana, 1976, pp. 213-18.

teriores de Merquior e de Sá Rego, para Luciano de Samósata. Também se pode dizer a mesma coisa em relação à análise de Rouanet para a família shandiana e de modo análogo ao confronto que fizemos com Xavier de Maistre, Garrett, Luciano e Leopardi. Tudo já previsto por Machado no "Prólogo" de *Memórias póstumas*, assim como na "dedicatória" "Ao Leitor".

João César de Castro Rocha dedicou, recentemente, um convincente trabalho ao princípio da emulação em Machado de Assis, lembrando as discussões sobre o plágio na literatura inglesa vitoriana e o impacto da publicação de *O primo Basílio* sobre o escritor carioca.[30] O autor brasileiro teria sentido a necessidade de superar a produção de Eça, realizando um procedimento inerente à poética clássica, mas colocado em ação de modo anacrônico, de modo a obter um desvio do modelo. Não entrando no mérito do tema quanto a Eça, que discutimos em 1.1., nem tampouco do postulado teórico, o ensaio de Castro Rocha corrobora igualmente a tese que estamos desenvolvendo aqui, embora a partir de outros pressupostos.

Feito o parêntese, devemos, então, retomar o conselho do autor carioca, já referido no *Esaú e Jacó*, e citado anteriormente: "O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida" (OC, I: 1019). Seguindo a advertência machadiana, cumpre retomar Augusto Meyer, quando propõe um itinerário de leitura a partir de Ernst Robert Curtius. O crítico gaúcho lembra, sempre a respeito de "O delírio", que a figura da mulher jovem e velha já era um *topos* literário presente no século V. Foi Curtius, efetivamente, a sublinhar o valor icônico da deusa Natureza, ao lançar-se numa pesquisa pioneira para a época (1948), explicando por que,

[30] Cf. J. C. de Castro Rocha, *Machado de Assis, uma poética da emulação*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

de Ovídio a Claudiano, de Bernardo Silvestre a Alain de Lille, até o *Roman de la Rose*, esta potência cósmica que rege o mundo paira sobre a poesia. Curtius repercorre a tradição ocidental, estabelecendo os *topoi* que formarão os cânones, num eterno jogo entre Antigos e Modernos; processo em que o clássico jamais deve congelar-se, permanecendo imóvel numa espécie de mausoléu: deve, ao contrário, renascer, reviver, numa recriação moderna.

No nosso entender, este é, na verdade, o mesmo processo que Machado segue e teoriza. Além da "teoria do molho" e da proposta da "ruminação", a tese, vamos encontrá-la, ainda mais bem explicada, numa *Advertência* ao poema heroico-cômico em oito cantos, *O Almada,* só publicado, em fragmentos, depois da morte do autor, em 1910, no volume *Outras relíquias*, editado por Mário de Alencar. Só recentemente foi descoberto pela crítica, talvez em função da reedição de um estudo de Astrojildo Pereira,[31] para o qual o poema é um testemunho da relação privilegiada de Machado de Assis com José de Alencar, entre outras razões pelo fato de ter abordado o mesmo tema de *O Garatuja* (1872) sobre os acontecimentos históricos de 1659, que Machado relata, sucintamente, no prólogo do seu poema:

> O assunto deste poema é rigorosamente histórico. Em 1659, era prelado o administrador do Rio de Janeiro o Dr. Manuel de Sousa Almada, presbítero do hábito de S. Pedro. Um tabelião, por nome Sebastião Ferreira Freire, foi vítima de uma assuada, em certa noite, na ocasião em que se recolhia para casa. Queixando-se ao ouvidor-geral Pedro Mustre Portugal, abriu este devassa, vindo a saber-se que eram autores do delito alguns fâmulos do prelado. O prelado, apenas teve notícia do procedimento do ouvidor, mandou intimá-lo para que lhe fizesse entrega da devassa

[31] Cf. A. Pereira, *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos* [1959], org. por M. Cezar Feijó, Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008[3], p. 223.

> no prazo de três dias, sob pena de excomunhão. Não obedecendo o ouvidor, foi excomungado na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo. Pedro de Mustre suspendeu a viagem e foi à Câmara apresentar um Protesto em nome do rei. Os vereadores comunicaram a notícia do caso ao governador de cidade, Tomé Alvarenga; por ordem deste foram convocados alguns teólogos, licenciados, o reitor do colégio, o dom Abade, o Prior dos Carmelitas, o guardião dos Franciscanos, e todos unanimente resolveram suspender a excomunhão do ouvidor e remeter todo o processo ao rei. (OC, III: 227).

Além da referência ao fato histórico, Machado apresenta nessa advertência os elementos e as escolhas estruturais que fez na composição do poema, classificando-o como uma paródia e designando as obras parodiadas: o *Hissope* (1802), poema heroico-cômico de Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-99) e *Le Lutrin* (1672-98), poema do mesmo gênero, de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Trata-se, mais uma vez, de outra *família* de autores:

> Agora direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele há principalmente duas composições célebres que me serviram de modelo, mas que não (sic) são verdadeiramente inimitáveis, o *Lutrin* e o *Hissope*. Um pouco de ambição me levou, contudo, a meter mãos à obra e perseverar nela. Não foi a de competir com Dinis e Boileau; tão presunçoso não sou eu. Foi ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero difícil. Primeiro digo, porque os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhumas intenções literárias. As deste são exclusivamente literárias. (OC, III: 228).

Fica comprovado que a questão dos modelos era uma preocupação presente na obra machadiana e que ele próprio estava consciente das duas fases da sua obra, como se percebe da carta que enviou a José Veríssimo, citada no início deste capítulo, em que Machado fala da sua "segunda maneira".[32]

Se Machado não chega a negar a fase anterior, porque se compraz com a identificação das "raízes", menciona esta "segunda maneira" e fala em "desculpa", o que, de certo modo, poderia autorizar a consideração da primeira fase como algo menor. Todavia, também cabe ler no comentário uma forma polida de humildade literária, muito comum na sua correspondência.

Na *Advertência* que antecede a reedição de *A mão e a luva*, em 1907, mais uma confirmação aparecerá, e ela esclarece, igualmente, que, à parte as quinze linhas suprimidas e as correções ortográficas realizadas, o livro era o mesmo de 1874:

> Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição e de maneira do autor. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa. (OC, I: 198).

A essa lúcida percepção das "diferenças de composição e de maneira do autor", devemos ligar uma segunda consideração para concluirmos este item. Trata-se do fato de que Machado nasceu literariamente no romantismo e amadureceu no realismo, mas repudiou, nos dois estilos, os cacoetes de escola. Repudiou no romantismo a cor local, os traços muito coloridos da nação, os brados retóricos da história com agá maiúsculo, embora, como sabemos

[32] Cf. M. de Assis, *Correspondência de Machado de Assis*, cit., p. 336. Cf. também S. N. Salomão, "Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones". In Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture, a cura di Michela Graziani, Florença: Firenze University Press, 2018, pp. 61-72.

bem, tenha escrito as *Ocidentais* sobre temas indígenas e tenha realizado o seu primeiro romance, *Ressurreição*, sob a influência do que Roberto Schwarz chamou de tom conservador, escolhido deliberadamente pelo autor que, na imprensa, era um liberal.[33] Em 1858, aos 19 anos de idade, ao publicar "O passado, o presente e o futuro da literatura", condena os autores árcades pela total ausência na sua obra do elemento nacional e chama em causa o romântico Almeida Garrett da *História abreviada da língua e poesia portuguesa* (1826) como apoio à sua tese. Ao mesmo tempo, elogia Basílio da Gama por não ter escrito poesia europeia e o condena pelo tipo de temática que não considera nacional. Relembremos a conhecida e forte avaliação do *Uraguai*, de Basílio da Gama:

> Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do boré e do tupã, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitadores do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade? (OC, III: 785).

Contra o realismo, bastam-nos duas citações como exemplo, além das já referidas anteriormente: a primeira é de 1873, retirada da célebre *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*:

> Os livros de certa escola francesa [realismo/naturalismo], ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo foram aqui bem vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família

[33] Cf. R. Schwarz, op. cit., p. 63.

> nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; [...] os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals. (OC, III: 805).

A segunda é a igualmente conhecida e já citada resenha que o escritor carioca elaborou, cinco anos mais tarde, em 1878, quando é publicado *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Embora elogiando em inúmeras passagens o talento do autor português e até justificando a sua análise na defesa do valor do colega, a crítica é impiedosa:

> Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d'*O Crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, consequente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada.
>
> Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, – em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. [...] a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (OC, III: 904).

Comprova-se, ainda, que o autor das *Memórias póstumas* não só identifica a sua "segunda maneira", como levou em consideração a paródia dos clássicos, como no caso do *Almada,* teorizando, embora de forma brincalhona, sobre os modelos. Foi o que chamamos, no item 1.2 do primeiro capítulo, de 'teoria das chapas'. Do mesmo modo, como sintetizou José Luís Jobim, "Machado não condena escolas literárias e seus autores como um todo, mas algumas das práticas específicas de cada escola: a colocação do índio como herói nacional no romantismo ou a 'poética do inventário' do realismo/naturalismo".[34]

Vamos, então, recuperar brevemente o percurso teórico da intertextualidade e da paródia, para compreendermos bem a incorporação dialética do cânone ocidental realizada pelo escritor carioca. Na nossa opinião, ele atinou que deveria dar um passo mais firme e decidido num itinerário que, de qualquer modo, vinha percorrendo ao longo de sua obra.

### *2.2.1. Para além da intertextualidade*

Em termos de teoria literária, o conceito de intertextualidade representou uma verdadeira revolução crítica que está longe de ter concluído o seu processo. Indicando o que é tecido e interligado, o termo latino *textus* sugere a ideia de uma combinação de elementos preexistentes (textos, códigos, discursos) que, a partir de 1966, são estudados pela intertextualidade. O nome do método nasceu naquele ano com Julia Kristeva,[35] como se sabe, no célebre congresso de Baltimore, embora o germe da interpretação intertextual já estivesse presente nas hipóteses de trabalho de

[34] J. L. Jobim, *Machado de Assis: o crítico como romancista*, ano 3, n. 5, junho 2010, p. 89. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf >. Acesso em: 18 fev. 2015.

[35] Cf. J. Kristeva, *Introdução à semanálise*, São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969].

Ferdinand de Saussure sobre o tema verbal gerador de um texto,[36] no conceito de evolução do sistema literário por séries de obras correlacionadas, de Juri N. Tynianov,[37] e na ideia de plurivocidade intradiscursiva de Mikhail Bakhtin.[38] Estava presente, igualmente, na ideia de *figura* entre o Antigo e o Novo Testamento, desenvolvida por Erich Auerbach.[39]

O trabalho de J. Kristeva, de fato, intitulava-se *A palavra, o diálogo e o romance* e partia de Bakhtin para sustentar que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto".[40] Kristeva fala em intersubjetividade, referindo-se à relação entre autor e leitor (ou emissor e receptor, codificador e decodificador, e assim por diante). Essa ligação se estabeleceria a partir de um eixo horizontal, ao qual se junta um vertical (intertextualidade), referente à relação entre um texto e os demais (intertextos), sejam eles contemporâneos ou anteriores ao texto que com eles dialoga. Se tanto o autor / leitor (eixo horizontal) quanto todo o eixo vertical são projetados a partir do trabalho do leitor, não há dois eixos apenas: há o leitor e a obra, de cuja interação surge um terceiro texto. Daí que o "mosaico de citações" e a "absorção e transformação de um outro texto" devem-se, sobretudo, à leitura/escritura.

Estas considerações embaralharam tanto a ideia da originalidade da obra e da genialidade do autor quanto os conceitos formalistas e estruturalistas do texto centrado e coeso com um seu relativo *close-reading*, que havia dominado a crítica comparativa francesa; redimensionou-se, igualmente, a relação binária e algo mecanicista das fontes e das influências sobre o autor.

---

[36] Cf. J. Starobinski, Le Parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure [1971], Gênova: Il Melangolo, 1982.

[37] Cf. J. N. Tynianov, *Avanguardia e tradizione* [1929], trad. it. Bari: Dedalo, 1968.

[38] Cf. M. Bakhtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. Turim: Einaudi, 1968.

[39] Cf. E. Auerbach, *Studi su Dante* [1929], Turim: Einaudi, 1963.

[40] Cf. J. Kristeva, op. cit. 1974, p. 64.

Sucessivamente a essa atenção linguístico-cultural que, na França, foi levada adiante também por Roland Barthes, o papel do leitor é aprofundado por Michel Rifaterre. Para ele, o leitor pode limitar-se a uma leitura linear e sintagmática da obra, que define o significado do texto, como pode adotar uma perspectiva retroativa que o leva à significância (o valor) através de um núcleo semântico intertextual chamado hipograma;[41] ou seja, o hipograma seria uma força estrutural única, que pode envolver palavras em clichê, ou manifestar-se numa citação, podendo, ainda, expressar-se como uma associação de ideias. A Escola de Kostanz desenvolveu tanto a chamada estética da recepção, colocando a ênfase na hermenêutica do leitor, como, no seu versante crítico a esta perspectiva, a relação do leitor com o horizonte de expectativa.[42]

Harold Bloom, orientado pela perspectiva do autor, e em luta contra os chamados *cultural studies* nos Estados Unidos – que ele classifica como fruto do ressentimento da academia contra o mérito individual e como uma postura antiliterária –, defende um modelo de luta com os pais que repropõe a velha ideia de influência em chave pós-freudiana. O poeta forte se relacionaria com a tradição por meio de leituras conflituais e traições angustiosas que determinariam a sua originalidade criativa.[43]

Nos anos 1980, Gérard Genette escreve uma espécie de tratado e estabelece uma tipologia para cinco modalidades de relações *transtextuais*.[44] É nesse âmbito que o crítico francês estabelece

---

[41] Cf. M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* (*Semiotics of Poetry*, 1978), trad. por J.-J. Thomas, Paris: Le Seuil, 1983.

[42] Cf., entre outros, W. Iser, *L'atto della lettura* [1978], trad. it. Bolonha: Il Mulino, 1987; e R. Jauss, "A Literatura como Provocação", in *História da literatura como provocação literária* [1970], São Paulo: Ática, 1994.

[43] Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence,* Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 57.

[44] Cf. G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, op. cit. As cinco modalidades seriam: 1. a intertextualidade restrita, a partir da citação de uma autoridade (erudita, ornamental, crítico-paródica); 2. a paratextualidade, que diz respeito ao título, subtítulo, posfácios, ilustrações, resenhas e material privado do

o conceito de hipertexto. Segundo a sua definição, a hipertextualidade institui a relação de imitação ou de transformação de uma obra anterior, ou hipotexto, em uma posterior ou hipertexto, que ele exemplifica com a paródia, o travestimento, o pastiche, a transposição e a continuação. A Itália contribuiu com o conceito de *avantesto*, proposto nos anos 1940, a partir da crítica das variantes de Gianfranco Contini, e reelaborado por Cesare Segre e Maria Corti nos anos 1970-90.[45]

O desenvolvimento da intertextualidade, recentemente, liga-se à relação entre tradução, intercultura e intersemiótica. Deve-se a Roman Jakobson,[46] num ensaio pioneiro, a atenção dedicada à natureza intertextual da tradução. Jakobson chama a atenção para a reformulação intralinguística, presente na paráfrase, na tradução interlinguística propriamente dita e na transmutação intersemiótica, com mudança de códigos (da literatura ao cinema e assim por diante). Nesse quadro teórico, o crítico israelita Itamar Even-Zoar introduziu a ideia de *polissistema,* no qual uma pluralidade de literaturas (popular, de elite, nacional, folclórica, traduzida) vive de correlações recíprocas, entrecruzando relações diacrônicas e sincrônicas, tanto mais dinâmicas quanto mais o sistema resulta jovem,

autor, como cartas ou diários; 3. a metatextualidade, que é o discurso sobre o significado do texto produzido por comentários, interpretações, resumos, tradução (prototexto e metatexto); 4. a hipertextualidade, que define a relação de imitação ou transformação entre uma obra anterior, ou hipotexto, e uma posterior, ou hipertexto (paródia, travestimento, transposição, pastiche, continuação); 5. a arquitextualidade, que pressupõe a relação com os gêneros literários e que pode ser simples ou indireta (filtrada através de um modelo), com função séria, satírica ou lúdica.

[45] Cf. S. Salomão, *Tradição e invenção, a semiótica literária italiana*, São Paulo: Ática, 1993, pp. 22-30 e 31-93. Nessa perspectiva, considera-se tudo o que o autor utilizou como material de elaboração do texto final: rascunhos, correções, primeiras edições em revistas ou jornais, e assim por diante. Mas considera-se apenas o que foi realmente utilizado pelo autor. O conceito era funcional às edições críticas.

[46] Cf. R. Jakobson, “Linguistic Aspects on Translation”, in Brower, R. (ed.), *On Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959, pp. 232-39 (trad. port., in *Linguística e comunicação,* São Paulo: Cultrix, 1971).

periférico ou temporariamente em crise. Este é o caso da situação vivida por Machado de Assis no século XIX brasileiro, quando o sistema nacional se estava afirmando. Machado, ele mesmo, foi um incansável tradutor daqueles autores cujos modelos o interessavam diretamente. Por isso, traduziu: Lamartine, Alexandre Dumas (filho), Chateaubriand, Racine, Molière, Victor Hugo, Beaumarchais, Shakespeare, Dickens, Edgar Allan Poe, Schiller, Heine, Dante.

O outro âmbito de aprofundamento efetivo dos estudos intertextuais diz respeito àquele relativo ao interculturalismo e, em particular, às relações com as literaturas pós-coloniais. Passa a ser mais clara a "apropriação" quando realizada através do necessário diálogo dessas culturas com o cânone ocidental. Apropriação que acaba por gerar um processo de hibridismo no qual atua a tradução, compreendida na sua função mais ampla de confronto de códigos linguísticos e culturais;[47] ou seja, tradução como transplante de modelos.

A partir das observações feitas, esperamos que seja mais clara a posição da obra machadiana no contexto pós-colonial brasileiro. Machado advertia a necessidade de preencher lacunas, de confrontar-se, necessariamente, com modelos estrangeiros. Naturalmente, tendo vivido a safra romântica e o susto realista-naturalista, tentava construir um método próprio que, praticamente, revelou ao crítico nas suas obras. Não há, no entanto, como deixar de refletir sobre o processo machadiano em relação a um conceito crítico tão importante para a literatura brasileira: a antropofagia cultural.

### *2.2.2. A antropofagia* ante litteram *do cânone ocidental*

Embora apoiada sobre outra perspectiva histórica e teórica, que compreendeu a relação do modernismo brasileiro com as vanguardas europeias, a leitura de Oswald de Andrade partia,

---

[47] Cf. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], Roma: Armando, 2011.

nos manifestos da década de 1920 e em *A marcha das utopias*, de 1966,[48] de imagens que associavam uma intuição poética complexa à conceituação filosófica original, mas distante do discurso crítico-reflexivo. A intuição genial era a ideia que sugeria atenção àqueles movimentos históricos sutis e cruciais em que várias temporalidades se entrecruzam e em que a história se torna acentuadamente dialógica. A ideia em questão era a de uma inversão da narrativa histórica com a mudança do referente. Oswald colocava-se do ponto de vista do utopista e do objeto da utopia, realizando uma releitura de Montaigne a Rousseau nas vestes de um canibal, de modo a propor à cultura brasileira uma mudança de posição: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago", reza uma das frases-*slogans* do *Manifesto Antropófago* de 1928.

A Antropofagia trazia no seu bojo um diagnóstico e uma apreciação da realidade sociocultural brasileira cujas raízes se fundavam nas vanguardas europeias, na verdade, mas a partir de um choque sofrido pela intelectualidade brasileira quando descobriu a força do primitivismo, valorizado na Europa e de casa no Brasil, embora ignorado. Passados muitos anos da primeira hora, percorrida a estrada marxista e de militância política, quando Oswald chegou a negar a sua primeira fase, denominada o "sarampão antropofágico",[49] como uma doença infantil, nos seus últimos escritos ele voltará ao primitivismo nativo e à Antropofagia, considerados o único achado da geração de 1922.[50]

Numa síntese do mérito da Antropofagia, inclusive a partir da ressonância simbólica contida no próprio termo, Benedito Nunes assim resume as várias faces que a palavra-movimento simbolizou, combatendo,

[48] Cf. O. de Andrade, *A marcha das utopias*, Rio de Janeiro: MEC, 1966.
[49] Cf. O. de Andrade, *Ponta de lança,* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 95.
[50] Cf. O. de Andrade, "O caminho percorrido", in *Ponta de Lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 96.

> [...] o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.[51]

Como proposta, a Antropofagia apresentou a ideia de que toda cultura viva é reativa e que, no conflito por excelência da escolha da identidade, – "Tupi, or not tupi, that is the question", – Hamlet já aparece (ou desaparece) no próprio processo linguístico da absorção e da deglutição do símbolo por excelência da literatura ocidental.

Ora, levando-se em consideração as diferenças de contexto, o que foi a obra machadiana da segunda fase? O que representaram as *Memórias póstumas*? Por acaso, nesse romance, como no *Quincas Borba*, no *Dom Casmurro* e no *Esaú e Jacó*, para ficar com a tetralogia, o resumo de Benedito Nunes, apenas citado, não teria sido meticulosamente discutido ficcionalmente por Machado de Assis? A resposta só pode ser afirmativa. Mas, obviamente, Machado "traduziu" os modelos nos quais se baseou.

Se é verdade, como afirma Roberto Schwarz, que a partir da alteração do ponto de vista ideológico se constrói a segunda fase, se Machado abandona a ideologia paternalista e, ao mesmo tempo, adota o ponto de vista da elite, por meio da carnavalização de Brás Cubas, os modelos da literatura ocidental que estamos examinando na sua obra não representam uma antropofagia *ante litteram* deste cânone?

Voltemos ao exemplo modernista. Não custa lembrar a correspondência trocada por Mário de Andrade com Raimundo Moraes, quando o amigo folclorista o defende da acusação de plágio, afirmando: "os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do

---

[51] Cf. B. Nunes, "Metafísica bárbara", in *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* [1972], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978[2], p. XXV.

festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no *Vom Roraima zum Orinoco* [...] não creio neste boato, pois o romancista patrício, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas". Mário responde em carta aberta publicada no *Diário Nacional* de São Paulo, explicando ao amigo e colega as leis da cultura popular; entre muitos dados, afirma:

> Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta, e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais...[52]

Fechemos o parêntese modernista e examinemos um exemplo machadiano. Muitos outros serão considerados ao longo deste trabalho, em outros capítulos.

### *2.2.3. Um enxerto no* Quincas Borba*: Rubião no* Inferno *de Dante*[53]

> *E o velho e grave florentino*
> *Que mergulha no abismo, e caminha no [assombro,*
> *Baixa humano ao inferno e regressa divino.*
>
> "1802-1885", in *Ocidentais*.

[52] Cf. M. de Andrade, "Crônicas" (A Raimundo de Moraes), in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: SCCT, 1978, p. 322.

[53] Uma primeira versão desse item fazia parte do capítulo "Machado de Assis no *Inferno* de Dante", in *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*, org. por A. C. Secchin, D. Bastos, J. L. Jobim, Rio de Janeiro: De Letras / EdUFF, 2008, pp. 195-207.

Nada melhor do que recorrer a Jorge Luis Borges para sintetizar muitas páginas de considerações teórico-metodológicas sobre o tema das fontes. Foi ele quem afirmou, em *Otras inquisciones*, num modo paradoxal que não desagradaria o nosso Machado, que "todo grande escritor cria os seus precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado, como modificará a do futuro".[54]

É este o espaço para o desenvolvimento das considerações teóricas do caso, a partir do que chamarei aqui de um curioso "enxerto" que Machado fez do canto XXV do *Inferno* de Dante no capítulo CXLVIII do *Quincas Borba*, caracterizando um particular exemplo de intertextualidade e lançando o olhar brasileiro para uma peculiaridade dantesca que é afim ao seu trabalho. Como se sabe, Machado traduziu o canto XXV do *Inferno,* cujo resultado será discutido mais adiante no capítulo III (3.3).

Não é difícil entender, a partir da perspectiva estético-ideológica machadiana, o porquê da tradução desse canto. Bastará lembrar que o canto XXV do *Inferno*, na rigorosa simetria que caracteriza toda a *Divina comédia* dantesca, narra o encontro do grande poeta com Vanni Fucci e seus comparsas, no percurso que o viandante florentino faz com Virgílio, seu guia espiritual e estético, pelo *Inferno*. Estamos no fabuloso oitavo círculo infernal, aquele dos ladrões, que, como é sabido, são personagens políticos da época e inimigos de Dante, obrigado ao exílio em função das perseguições que sofreu em Florença. Vanni Fucci é um homem violento e, principalmente, um traidor e um sacrílego que saqueou a sacristia da Sé de Pistoia, sua cidade natal, na Toscana, região Norte da Itália. Nesse poema narrativo rigorosamente planejado, que conta uma odisseia pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, descrevendo cada etapa da viagem com detalhes quase visuais, estamos, pois, diante de um fato histórico e de um paradigma moral, ao

[54] Cf. J. L. Borges, *Otras inquisciones,* Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 160.

mesmo tempo. O canto XXV do *Inferno* não é um dos mais citados de Dante, sendo, porém, reconhecido pela crítica como aquele em que o empenho literário dantesco se manifesta com força.

O canto XXIV termina com a profecia de Fucci contra Dante, vaticinando que o poeta seria morto por um raio, numa progressão que chegará ao seu apogeu no canto seguinte, justamente o canto XXV. Vanni Fucci libera a sua raiva num gesto supremo de blasfêmia obscena – uma espécie de banana a Deus com o dedo médio – e imediatamente duas serpentes se lançam sobre ele, aferrando o seu pescoço e os seus braços; é a punição divina que se desencadeia instantaneamente, imobilizando as mãos temerárias, ao mesmo tempo que impõe o silêncio à boca blasfema, desfazendo de modo imediato a tensão criada pelo episódio inicial, de forma a restabelecer o equilíbrio e a certeza da justiça no ânimo de Dante, ainda turbado pela triste profecia do ladrão de Pistoia. A ação representa, na sua magia, a força inelutável do poder divino, que se manifesta imediatamente, fulgurante na sua potência.

As duas descrições que se seguem e ocupam quase por inteiro esse canto – de complicadas metamorfoses – representam uma espécie de competição que Dante realiza de modo espetacular, confrontando-se com os poetas antigos – Ovídio e Lucano –, também eles autores de metamorfoses. Um dragão lança-se sobre um dos malditos ladrões e lhe morde as bochechas; imediatamente, os dois seres se misturam e se fundem, transformando-se num único monstro, homem e réptil, que se afasta rastejando. Uma serpente menor, furiosa, penetra como uma lança no outro amaldiçoado ladrão, através do umbigo. Num lance repentino, transfiguram-se, o homem transformando-se em serpente e a serpente em homem. Tal cena, ao mesmo tempo espetacular, estranha e de forte impacto plástico, representa uma espécie de necessidade que o grande poeta exprime ao sublinhar com orgulho a sua vitória sobre os poetas clássicos citados, porque eles não tinham ousado assinalar a troca das duas naturezas: a humana e a animal. E isso por

razões filosófico-científicas, que Dante tem o cuidado de assinalar nos versos 100-102: "chè due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sí ch'amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte"[55] ("pois duas naturezas rosto a rosto / não transmudou, com que elas de repente / trocassem a matéria e o ser oposto") (OC, III: 169-173).[56] Tal fato constitui a suprema e mais incrível infração às leis naturais. E Dante indica esta "novidade" da sua poesia em relação à de seus predecessores.

O que poderia ter impressionado Machado no canto XXV de Dante? Já a partir do resumo que fizemos, percebe-se, em primeiro lugar, o distanciamento artístico que regula a técnica descritiva e orienta a fantasia, liberando-a numa espécie de divertimento humanístico de incrível capacidade inventiva e figurativa gerada a partir de um estado de ânimo cruel e de um soberbo juízo moral. O comprazimento do poeta que goza com a sua bravura inigualável é também fonte de prazer; aquela satisfação que provém do gozo da vingança, como se o escritor admirasse os castigos que encontrou para punir personagens que, efetivamente, mereciam o seu desprezo ético e a condenação política apaixonada. Outro elemento presente em Dante (e em muitos momentos de Machado), naquela atmosfera de horror alucinante, é a gélida curiosidade anatômica em que se desenvolvem as prodigiosas transformações dos homens répteis e que se explica no âmbito dessa disposição do poeta que se identifica, assimila e confunde com a justiça de Deus e contempla, com estupor atônito, os infinitos recursos da sua arte punitiva, obtendo prazer, mas também sentindo horror; de qualquer modo, desabafando-se, liberando-se, numa espécie de catarse em que o seu rancor polêmico se desprende, exprimindo, simultaneamente, o seu rigor moral.

---

[55] Cf. D. Alighieri, "Inferno", in *La Divina Commedia* [1955], org. de Natalino Sapegno, Milão: La Nuova Italia, 2010, p. 271. Daqui por diante, citaremos desta edição, colocando apenas os versos.

[56] A tradução em português é de Machado de Assis.

Todo o episódio atinge ápices de extrema crueldade, ora explícita, ora encoberta. Tudo se desenvolve e alcança o seu equilíbrio interno, entre os dois termos extremos dessa estupefaciente e reverente contemplação da ira divina. O início está no canto XXIV: "Oh potenza di Dio, quant'è severa, / che cotai colpi per vendetta croscia!" (vv.119-120), e o fim, na abertura do canto seguinte, nos dois engenhosos ataques, de extraordinária violência, lançados contra Pistoia, pátria de Vanni Fucci, e contra Florença, configurada como ninho de ladrões.

No que diz respeito à curiosidade de Machado sobre a expressão anatômica em Dante, a própria obra do escritor carioca apresentará inúmeros exemplos. No *Quincas Borba* encontramos esta intrigante imagem: "Tinha outro ar agora; os olhos metidos para dentro viam pensar o cérebro". Trata-se do quinto capítulo, em que Quincas Borba vai explicar a Rubião o sentido da morte, ou da necessidade da morte, com o exemplo do atropelamento de sua avó, e o das tribos que lutam, justificando o Humanitismo em geral. São inúmeros os exemplos machadianos: as bexigas de Marcela, nas *Memórias póstumas* (capítulo XXXVIII), as caretas do Manduca, morto de lepra, no *Dom Casmurro* (capítulo LXVIII). E não podemos nos esquecer da série de capítulos encadeados das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no episódio de Eugênia – coxa de nascença – e da mosca azul que Brás Cubas mata. Claro que é um sadismo disfarçado, irônico, brincalhão, mas nem por isso menos forte. Insuperável, sem dúvida, é a cruenta cena do conto *A causa secreta* (1896), no qual Fortunato se compraz com o sofrimento do rato que ele martiriza com sádico prazer.

Mas o canto XXV também expressa, com as metamorfoses – para as quais, como dissemos, Dante chama a atenção do leitor –, uma transmutação na qual dois indivíduos trocam o vulto. Assim, passamos pelo modelo do poeta latino Lucano, em que, na sua *Farsaglia*, IX, um soldado, Sabello, mordido por uma serpente, tem o corpo desfeito imediatamente. Na *Comédia*, ao

corpo desfeito se segue a reconstituição, lembrando a imagem da fênix. Do mesmo modo, Dante faz com que Caco morra sob a clava de Hércules, como contava Ovídio, e não estrangulado pelo semideus, como narrava Virgílio. Esta certa liberdade de Dante, que imita os antigos, mas acrescenta um degrau a mais na construção da sua imagem, de certa forma é a de Machado de Assis. No capítulo CXLVIII do *Quincas Borba*, vamos encontrar a mesma cena aproveitada no que se refere à loucura de Rubião: uma perda de identidade que também é expressa por Dante nas metamorfoses em que os ladrões perdem a sua identidade física, sendo destruídos por um processo inclusive autofágico porque se confundem com as serpentes e com a própria encarnação do mal. No romance machadiano, a "metamorfose" se dá inicialmente no nível físico, quando Rubião chama um barbeiro francês, no capítulo CXLV, e o obriga a fazer-lhe a barba de acordo com a figura de um busto de Napoleão III. Segue-se um diálogo entre o barbeiro francês e o nosso protagonista, quando comparam os dois bustos de Napoleão III e de Luís Napoleão que, segundo o barbeiro, perecera por causa da traição: "Em poucos minutos começou o barbeiro a deitar abaixo as barbas de Rubião, para lhe deixar somente a pera e os bigodes de Napoleão III". (OC, I: 766-767).

E, a seguir, temos a descrição do devaneio de Rubião a partir de notícias de jornal que o narrador supõe tenham servido de base àquele desejo de poder. Não devemos esquecer que Rubião quer conquistar Sofia e, assim, Napoleão III reforçará este sentimento de poder, quando a seguir, no capítulo CLI, Rubião se declara à Sofia na carruagem, prometendo à espantada e incrédula mulher do Palha que fará de seu marido um embaixador, senador ou duque, de modo a agradá-la. Napoleão III também tinha fama de grande amante, desejo de Rubião não realizado quanto à Sofia.

Como se pode perceber, a cultura francesa está ligada à alienação de Rubião, o qual responde ao barbeiro em português, pensando que seja em francês. Toda a cena, que inicia no capítulo CXLV e se desenrola até o capítulo CLVIII, representa, indubitavelmente, o *status* de que gozava a cultura francesa no Brasil naquele período; mas a partir de uma curiosa união com a Itália, pela figura de Napoleão III. Entretanto, a metamorfose de Rubião se dava, principalmente, no nível psicológico; esta a novidade machadiana em relação a Dante, seguramente: a loucura de Rubião. Loucura que, na sua esquizofrenia, vai sempre apontar para aquela sugestão dantesca das figuras híbridas. Assim, Machado afirma a fidelidade ao seu modelo, nesse trabalho de adaptação, de ruminação e de antropofagia *ante litteram*. Como em Dante, há um pano de fundo estético – o confronto com Ovídio e Lucano – de um lado, e a presença de Virgílio e de Dante, de outro, que estão em relação intertextual. Como que em camadas que só são percebidas quando nos fixamos na análise da construção do texto. Está presente, também, a questão moral: o arrivismo dos novos ricos do incipiente capitalismo brasileiro na sua ação inescrupulosa e superficial. Sabemos que Sofia é, no mínimo, irresponsável em relação ao amor impossível de Rubião, comprazendo-se com as atenções do provinciano, que muito a envaideciam. Ela seguramente não arriscava a sua reputação, fundamental para a escalada social que ambicionava. Quanto ao marido, cínico, beneficiava-se da situação, sendo favorecido pela generosidade financeira de Rubião: empréstimos e ricos presentes, tudo em favor dos novos amigos da Corte. Este é o "Inferno" burguês que Machado vai descrevendo nos rodeios de valsas, diálogos, mimos e anedotas. Mas as serpentes são as mesmas do *Inferno* dantesco, do mesmo modo que Rubião, exilado da sua província pelo enriquecimento repentino com a herança do filósofo ensandecido, Quincas Borba, vai resvalando, por sua vez, no vácuo da loucura, no seu inferno pessoal. Homem sem dúvida roubado, saqueado mesmo, porque desprovido na sua ingenuidade e na sua falta de

*savoir faire*, para utilizarmos uma expressão digna desses trechos. Eis o passo do capítulo CXLVIII:

> Dante, que viu tantas cousas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dous. Rubião era ainda dous. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião, não passava do homem do costume. Quando subia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem outro, ambos integrais. (OC, I: 768).

Assim, do capítulo CXLV ao CXLVIII, assistimos à síntese de uma metamorfose; uma cruel metamorfose que leva à perda da identidade social, política e psicológica de Rubião, num contexto preciso, segundo o modelo de Dante. Só que, neste caso, – e Machado de Assis está plenamente consciente do fato, – estamos diante de uma odisseia provinciana. Uma odisseia que, no seu contexto moderno, não deixa de propor uma dimensão trágica na sua crua apresentação do ambiente brasileiro daquele tempo. É nesta perspectiva que vejo Machado de Assis, com Rubião, entrarem no *Inferno* de Dante. Numa perspectiva ativa, e não naquela apenas da "angústia da influência", como definiu Harold Bloom.[57]

Neste exemplo, vemos o quanto de trabalho houve para o aproveitamento de "apenas" um parágrafo. Mas a série intertextual que Machado coloca em cena é potentíssima e tanto pode permanecer como uma culta citação do poeta italiano, na superfície do texto, não sendo atualizada pelo leitor, como se presta a esta análise mais

---

[57] Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, op. cit.

ampla que o texto efetivamente requer. Eis aí que percebemos um pouquinho como funciona a máquina crítico-estética machadiana.

## 2.3. O método: *perto e longe*

> *E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro.* (OC, I: 525).

Quanto à questão do método, E. M. Foster, no seu admirável *Aspectos do romance*,[58] já havia proposto a tanto temerária quanto muito eficaz comparação de alguns romancistas dos últimos três séculos que, reunidos numa sala redonda, escreveriam no mesmo momento os seus romances. Foster desejava eliminar a questão cronológica, uma das primeiras regras críticas de classificação dos escritores numa história da literatura. As convergências entre os pares que examina são inúmeras, e o crítico as explica pela escolha dos "procedimentos", ou métodos, como ilustrava também Brás Cubas, ao falar de seus modelos, no já tantas vezes citado "Prólogo da quarta edição", que examinamos, e no capítulo IX, "Transição", que

[58] Cf. E. M. Foster, *Aspetti del romanzo* [1927], Milão: Garzanti, 2000.

colocamos em epígrafe. Portanto, a questão do método é explicada por Machado, cabendo ao *crítico* desenvolvê-la. Na verdade, a chave metodológica proposta por Foster já havia sido pensada por Machado, ao tematizar a questão do gênero e ao indicar os seus pares.

O curioso é que poderíamos dizer que Machado seria um primo tropical da dupla Sterne/Virginia Woolf. O método construtivo de uma narrativa fantástica e, ao mesmo tempo, racional é típico da dupla de autores analisados por Foster. Eles partem do detalhe e se distanciam dele para depois voltar. Para ficarmos no *MPBC*, há, entre os inúmeros exemplos possíveis, um trecho singular sobre o fim da relação adúltera de Brás Cubas com Virgília, que coincide com a viagem da amante, em função da nomeação do marido a presidente de província no norte do país. Brás Cubas suspeita que o marido também não ame mais Virgília. Tudo é motivo para o escritor carioca falar da "opinião", um de seus temas favoritos, como sabemos. A questão é tratada em três capítulos interligados entre si: "O muro" (cap. CXI), "A opinião" (cap. CXII) e "A solda" (cap. CXIII).

No primeiro capítulo citado, Brás Cubas acha um velho bilhete amarrotado de Virgília, convidando-o a encontrar-se com ela na chácara. O bilhete, escrito às pressas e de forma imprudente, como avalia o amante, termina assim: "o muro é baixo, do lado do beco". Num primeiro momento, o narrador não se lembra de que o bilhete se refere a um dos primeiros encontros do casal. Lê-o como se fosse atual e se contraria:

> Fiz um gesto de desagrado. A carta pareceu-me descomunalmente audaciosa, mal pensada e até ridícula. Não era só convidar o escândalo, era convidá-lo de parceria com a risota. Imaginei-me a saltar o muro, embora baixo e do lado do beco; e, quando ia a galgá-lo, via-me agarrado por um pedestre de polícia, que me levava ao corpo da guarda. O muro é baixo! E que tinha que fosse baixo? Naturalmente Virgília não soube o que fez; era possível que já estivesse

> arrependida. Olhei para o papel, um pedaço de papel amarrotado, mas inflexível. Tive comichões de o rasgar, em trinta mil pedaços, e atirá-los ao vento, como o último despojo da minha aventura; mas recuei a tempo; o amor-próprio, o vexame da fuga, a ideia do medo... Não havia remédio senão ir. (OC, I: 611).

No momento em que Brás Cubas considera a sua relacão com distanciamento, o olhar é externo; é o olhar da "opinião". Ele imagina o ridículo da cena, convida o leitor a imaginá-la, a colocar-se no seu lugar e a pensar no papel que faria. Focaliza o detalhe, aumentando-o de modo que o leitor possa bem avaliar a cena. Mas, logo em seguida, quando D. Plácida afirma não saber de nenhum encontro e que achara o bilhete numa sua gaveta, o narrador esclarece a cena passada:

> Era, em verdade, um antigo bilhete de Virgília, recebido no começo dos nossos amores, uma certa entrevista na chácara, que me levou efetivamente a saltar o muro, um muro baixo e discreto. (OC, I: 611).

O narrador nada mais tem a comentar, senão isto: "Guardei o papel e... Tive uma sensação esquisita". O capítulo seguinte, colocado no centro dos três capítulos encadeados, é, precisamente, "A opinião". Desta vez, o objeto da opinião é o marido de Virgília, e o nosso olhar se volta para ele. Brás Cubas encontra-o no mesmo dia, pouco depois do episódio do bilhete, na Rua do Ouvidor.[59]

[59] A Rua do Ouvidor, principal rua comercial do Rio de Janeiro no século XIX (e em boa parte do século XX), ia do mar ao Largo de São Francisco. Nela, ficavam as lojas elegantes da época, como charutarias, sapatarias, joalherias, lojas de roupas, assim como a sede do *Jornal do Commércio*, da *Gazeta de Notícias* e de outros periódicos. Ali, situava-se também a Livraria Garnier, casa editora de grande parte da obra de Machado de Assis e ponto de encontro da intelectualidade nas últimas décadas do século XIX. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Esta rua, como se sabe, era sinônimo, no século XIX brasileiro, de vida mundana, de lugar para onde os cariocas iam para admirar e serem admirados. Brás Cubas apresenta-o deste modo:

> Poucas horas depois, encontrei Lobo Neves, na rua do Ouvidor; falamos da presidência e da política. Ele aproveitou o primeiro conhecido que nos passou à ilharga, e deixou-me, depois de muitos cumprimentos. Lembra-me que estava retraído, mas de um retraimento que forcejava por dissimular. Pareceu-me então (*e peço perdão à crítica,* se este meu juízo for temerário!), pareceu-me que ele tinha medo – não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. Supus que esse tribunal anônimo e invisível, em que cada membro acusa e julga, era o limite posto à vontade do Lobo Neves. Talvez já não amasse a mulher; e, assim, pode ser que o coração fosse estranho à indulgência dos seus últimos atos. Cuido (*e de novo insto pela boa vontade da crítica!*), cuido que ele estaria pronto a separar-se da mulher, como o leitor se terá separado de muitas relações pessoais; mas a opinião, essa opinião que lhe arrastaria a vida por todas as ruas, que abriria minucioso inquérito acerca do caso, que coligiria uma a uma todas as circunstâncias, antecedências, induções, provas, que as relataria na palestra das chácaras desocupadas, essa terrível opinião, tão curiosa das alcovas, obstou à dispersão da família. Ao mesmo tempo tornou impossível o desforço, que seria a divulgação. Ele não podia mostrar-se ressentido comigo, sem igualmente buscar a separação conjugal; teve então de simular a mesma ignorância de outrora, e, por dedução, iguais sentimentos. [...] Mas o tempo (e é outro ponto em que eu espero *a indulgência dos homens pensadores*!), o tempo caleja a sensibilidade, e oblitera a memória das cousas. (OC, I: 612, grifo nosso).

Sublinhamos, nesse trecho, a referência à "crítica". O narrador a menciona bem três vezes, para não falar da metáfora relativa ao "li-

vro da vida", que usa para finalizar as reflexões sobre Lobo Neves. O pequeno capítulo que encerra o episódio – que, aliás, é de fina análise psicológica a respeito do marido traído – será daqueles escritos como anedota filosófica ou como um filosofema: a opinião é uma boa solda para a manutenção das relações familiares e políticas.

Como conclusão deste item, voltemos a Paul Ricoeur e ao valor do *reconhecimento*,[60] do ponto de vista estético. Reconhecer, propõe o filósofo francês, é não só identificar como reatualizar uma representação já realizada. Dessa forma, conheceríamos alguma coisa através daquilo que nos é noto, percebendo o permanente no fugaz. É como se, no primeiro encontro, a confusão momentânea da empatia não nos permitisse apreciar o valor que só conseguiremos identificar no símbolo que se vai reforçando com o tempo. A relação de Machado de Assis com os modelos que escolheu e que *mostrou* ao público é também uma forma de buscar para si o reconhecimento e o confronto com aqueles modelos que ele foi capaz de escolher, estudar e resgatar na sua *permanência*.

O método machadiano é o de focalizar um objeto (o bilhete), examinar o que representa (exibindo, como nesse caso, dois pontos de vista a partir da opinião de Brás Cubas, primeiramente enamorado e depois enfastiado), desdobrá-lo, alargando a cena para a questão do homem político que deve manter as aparências para fugir da opinião, até chegar à síntese da *solda*, por meio de um filosofema irônico. O diálogo com o crítico é constante, caracterizando uma espécie de convite à análise.[61]

---

[60] Cf. P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris: Stock, 2004.

[61] Como se vê, a psicologia penetrante de Richardson e de Henry James também está presente no trecho no qual, inclusive, se evita a conotação trágica em favor do filosofema da "solda" que seria a "opinião". Mas, se seguíssemos ainda o esquema de Foster, mais difícil seria aparentar Machado de Assis a H. G. Wells e a Charles Dickens, a não ser pelo humor que os irmana de imediato. No entanto, Machado também possui aquela característica ético-social que distingue bem os dois escritores britânicos.

3

# Os cronótopos machadianos

*Eu, quando vejo um ou dous assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. É que sou justo e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar, com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo*. (OC, III: 541).

## 3.1. A estória/a história: o cronótopo espaciotemporal

A todo o momento os textos machadianos nos propõem uma relação entre história, retórica e prova, como diria Carlo Ginzburg.[1] No entanto, como o escritor carioca afirma no trecho em epígrafe, ele não gosta "que os fatos nem os homens se [lhe] imponham por si mesmos". Não lhe agrada ser "forçado" pela prova, portanto, pela superioridade da imposição de fatos e de pessoas. Do mesmo modo, não se deixa impressionar pela "ênfase" dos acontecimentos, como poderiam ser os grandes eventos do século em que viveu, entre eles, a escravidão, a guerra e a passagem da Monarquia à República, só para ficar com os maiores. Acrescenta à observação que a "ênfase" será ele mesmo a dá-la, ou não, a partir da escolha do que lhe parece importante e dos "enfeites" com os quais irá ornamentar essa escolha: "dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo". Não contente, informa ainda que, para ele, contam: "a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma".

A narrativa machadiana caracteriza-se pelo distanciamento do narrador que, como o corifeu grego, mostra-nos "as junturas" aparentes ou simuladas da construção do texto. O nosso escritor tem consciência de que deve contar uma estória, do mesmo modo que sabe o quanto ela seja prenhe de história. Machado não é ainda Proust, que consegue oferecer um jantar à sua amante, ao mesmo tempo que joga bola com a babá de sua infância no parque. Mas, se prestarmos atenção a um pequeno capítulo chamado "Um episódio de 1814", justamente o capítulo XII das *MPBC*, verificaremos que Brás Cubas nos conta um

[1] Cf. C. Ginzburg, *Rapporti di forza*: *storia, retorica, prova,* Milão: Feltrinelli, 2000.

episódio da sua infância, para desenvolver outro de seus famosos filosofemas: “o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão”. O capítulo é um modelo do método machadiano quanto à relação da história com a estória de cada um de nós. Refere-se à queda de Napoleão Bonaparte, que tanta importância tinha para a família real portuguesa, no tempo do Brasil Colônia, mas o episódio presta-se, igualmente, à crítica da sociedade da época e da sua família, em particular, dedicada à atividade ornamental do brilho social:

> O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor. (OC, I: 528).

O trecho registra a marca da historicidade nos textos machadianos; uma historicidade psicossocial, pode-se afirmar. Além da informação “pessoal”, ou seja, sobre as origens do personagem Brás Cubas, o qual, por sua vez, representa toda uma classe de jovens burgueses do Primeiro Reinado, nesse pequeno capítulo teremos uma informação histórica muito importante, referida à escravidão no Brasil. Ela será dada, com grande discrição, num jantar, no âmbito fechado da casa:

> Um sujeito, ao pé de mim, dava a outro notícia recente dos negros novos que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Luanda, uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de quarenta cabeças, e outra carta em que... Trazia-as justamente na algibeira, mas não as podia ler naquela ocasião. O que afiançava é que podíamos contar, só nessa viagem, uns cento e vinte negros, pelo menos. (OC, I: 530).

O ano de 1814 foi muito importante do ponto de vista da escravidão. A Inglaterra patrocinava uma forte ação contra o tráfico negreiro no Brasil, como forma de melhor colocação do açúcar produzido pelas suas colônias; e, justamente em 1814, esta política se manifesta no Congresso de Viena, quanto à abolição do tráfico de escravos. Do ponto de vista brasileiro, o ano é importante, também, porque representa o clímax da rebelião escrava na Bahia e no Recôncavo Baiano, em particular. Nesse ciclo, 1814 foi um ano de fortes tensões. Em fevereiro, um levante haussá, iniciado nas armações baleeiras ao norte de Salvador, com mais de duzentos escravos, terminou com um combate cujo resultado foi o de 58 mortos pelo lado rebelde e 14 pelo lado da repressão, com quatro condenados à morte e 23 deportados para colônias penais em Benguela. Em março, um episódio de menor magnitude – mas não menos sério – ocorreu na zona dos engenhos de Iguape, quando um projeto de levante de diferentes propriedades foi rapidamente debelado. Finalmente, em fins de maio, as autoridades tomaram ciência de um amplo levante que fora programado para eclodir em junho; mediante cuidadosas investigações, lograram reprimi-lo antes que os rebeldes partissem para o confronto.[2]

A informação histórica que estamos discutindo é fornecida ao leitor num típico cronótopo machadiano: um jantar na casa do pai de Brás Cubas. O conceito de *cronótopo* foi assim definido por Bakhtin:

> [...] o processo através do qual a literatura se apoderou do tempo e do espaço históricos reais e do homem histórico real que neles se manifesta teve um decurso complicado e descontínuo. A literatura se assenhorou de cada aspecto do tempo e do espaço, acessíveis em uma determinada fase histórica do desenvolvimento

---

[2] Cf. R. Marquese e T. Parron, "Revolta escrava e política da escravidão: Brasil e Cuba, 1791-1825", in *Revista de Índias,* vol. LXXI, n. 251, 2011, p. 14.

> da humanidade, e formou na esfera dos gêneros os métodos correspondentes de reflexão e elaboração artística dos aspectos de realidade de que se apossou.[3]

O salão e os jantares são ocasiões fundamentais e constituem aquelas unidades literárias em que se condensam o tempo e o espaço, de modo a propiciar uma inter-relação substancial que nos dá a ideia da realidade espaciotemporal nos romances machadianos. No salão, Brás Cubas dança com Virgília, sob os maliciosos olhares da melhor burguesia carioca, assim como Carlos Maria com Sofia, para o desespero de Rubião. No salão, Capitu exibe os seus braços perfeitos, censurada pelo marido ciumento. Todas são ocasiões para mostrar uma realidade brasileira oitocentista bastante "integrada" ao ambiente europeu dos romances realistas e naturalistas. Será no corredor, no entanto, que Bentinho, às escondidas, tomará conhecimento do seu destino e da sua própria situação amorosa. Os quintais, os jardins e as varandas são áreas de intermediação, onde Bentinho se encontra com Capitu, Dona Eusébia com o Dr. Vilaça e Brás Cubas com Eugênia. As janelas e os muros referem-se às fronteiras, às zonas limites entre o espaço interno e o externo. No capítulo LXII do *Dom Casmurro*, "Uma ponta de Iago", é novamente o agregado a colocar Capitu na zona

[3] Cf. M. Bakhtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", in *Estetica e romanzo*, trad. it. de C. Strada Janovic, introd. de R. Paltone, Turim: Einaudi, 1997, p. 231 [trad. nossa]. Embora não seja nosso objetivo discutir o conceito teoricamente, basta lembrar, para efeito deste estudo, que Bakhtin dialoga com Kant quando, na "Estética Transcendental" da *Crítica da razão pura* [1781], o filósofo define o espaço e o tempo como formas transcendentais, necessárias para qualquer tipo de conhecimento; o crítico russo precisa, no entanto, que, embora de acordo com Kant quanto ao papel do tempo e do espaço no processo do conhecimento, considera-os, todavia, como formas da realidade inerentes à construção da realidade romanesca. Usamos o seu conceito neste estudo, alargando-o. Bakhtin relacionava o cronótopo aos gêneros literários histórica e formalmente constituídos. Trabalhamos com a ideia de cronótopo tal como a utilizou Peter Torop, no âmbito da discussão teórica da tradução. Cf. P. Torop, *La traduzione totale* [1995], trad. it. B. Osimo, Milão: Hoepli, 2010, p. 214.

limite da janela. Ela andava alegre, segundo José Dias, e não tardaria a pegar algum peralta da vizinhança. A referência leva a esta reflexão de Bentinho:

> E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às ave-marias, trocariam flores e... (OC, I: 874).

Na verdade, como explicará a acusada mais tarde, ela devia disfarçar o seu estado, para que na casa de Dona Glória, onde vivia enfiada, na peleja pela conquista da desejada futura sogra, ninguém desconfiasse do namoro e das estratégias para driblar o seminário. No capítulo LXXIII, "O contra-regra", aparece um dândi quando Capitu está à janela. O capítulo é muito importante porque anuncia o destino e a trama que, segundo o narrador, deveriam ser contados a partir do final, nas óperas. Vamos à citação:

> Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos.
> [...]
> Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu, para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. (OC, I: 884-885).

Para confirmar, ainda uma vez, a função da janela e a sua relação com o ciúme de Bentinho, quando Capitu estava exposta ao olhar público, uma nova nota: "não me ia esperar à janela,

para não espertar-me os ciúmes" (OC, I: 920). Esta, no capítulo CXV, "Dúvidas sobre dúvidas".

Na rua, por outro lado, ocorrem importantes cenas relativas à escravidão, como aquelas expressas no capítulo LXVIII, "O vergalho", e no capítulo XXI, "O almocreve", do *MPBC*. Outro cenário marcante é o do enforcamento de um escravo, no capítulo XLVII do *Quincas Borba,* ao qual Rubião assiste com algum senso esquizofrênico:

> Um dia, às oito horas da manhã, saiu de casa, que era na rua do Cano [Sete de Setembro], entrou no largo de São Francisco de Paula; dali desceu pela rua do Ouvidor. Ia com alguns cuidados; morava em casa de um amigo, que começava a tratá-lo como hóspede de três dias, e ele já o era de quatro semanas. Dizem que os de três dias cheiram mal; muito antes disso cheiram mal os defuntos, ao menos nestes climas quentes... Certo é que o nosso Rubião, singelo como um bom mineiro, mas desconfiado como um paulista, ia cheio de cuidados, pensando em retirar-se quanto antes. Pode crer-se que desde que saiu de casa, entrou no largo de São Francisco, e desceu a rua do Ouvidor até a dos Ourives, não viu nem ouviu cousa nenhuma.
> Na esquina da rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstito singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados, curiosos. Mas, as principais figuras eram dous pretos. Um deles, mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a cor fula, e levava uma corda enlaçada no pescoço; as pontas do baraço iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente e tinha a cor fixa e retinta. Sustentava com galhardia a curiosidade pública. Lido o papel, o préstito seguiu pela rua dos Ourives adiante; vinha do Aljube e ia para o largo do Moura. [...] Rubião naturalmente ficou impressionado. Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um

> *tilbury*. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo, umas que voltasse para trás ou descesse para ir aos seus negócios – outras que fosse ver enforcar o preto. Era tão raro ver um enforcado! [...]
> Eis o réu que sobe à forca. Passou pela turba um frêmito. O carrasco pôs mãos à obra. Foi aqui que o pé direito de Rubião descreveu uma curva na direção exterior, obedecendo a um sentimento de regresso; mas o esquerdo, tomado de sentimento contrário, deixou-se estar; lutaram alguns instantes... (OC, I: 679).

A cena, que na verdade é uma reminiscência de Rubião, entra, estrategicamente, após o episódio da declaração de amor que ele fez a Sofia no jardim, despertando as suspeitas do major Siqueira. Cena que nos revela, também, a relação de Palha com a mulher, quando esta lhe conta o atrevimento do provinciano de Barbacena. O marido, embora aborrecido, não pode fechar a porta ao amigo, como lhe sugere a mulher, uma vez que deve muito dinheiro a ele. Esse confronto entre marido e mulher sobre tema tão delicado desenvolve-se na intimidade do quarto. No que lhe diz respeito, Rubião se arrepende do que fez, mas já começa a entrar em estado confusional, o que é ratificado pelo episódio do enforcamento do negro. Rubião não domina o complexo código político-social da Corte. Será que os demais brasileiros da época o dominavam? Não resta dúvida que a colocação dos dois episódios em concomitância nos leva à necessária comparação. O narrador, inclusive, reforça a analogia, comentando em parágrafo inicial do capítulo L: "Não, Senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos foram embora. Pode ser que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado" (OC, I: 681). Portanto, há um paralelismo entre a cena da rua e a da casa. Na rua, enforcava-se um homem, qualificado simplesmente como "um preto", sem grandes clamores, a não ser o da excitação pública. O narrador instiga a leitora, com o comentário agudo: talvez a cena caseira de

marido e mulher lhe seja mais interessante. O espetáculo da morte de um homem, sendo ele "um preto", era desagradável, mas não mereceria tanto tempo da atenção pública. No caso de Cristiano e Sofia, Machado desvela as sutilezas do capitalismo e o discreto charme de poder, dinheiro e sexo, embora a narrativa nada tenha a ver com os atuais filmes hollywoodianos sobre o craque de Wall Street e dos bancos envenenados pelo capitalismo selvagem. Mas Machado já o antevia e anotava a sua gênese no Rio de Janeiro oitocentista. Anotação nada "periférica", aliás, para um autor de um país de capitalismo emergente, que soube analisar muito bem a política econômica do Encilhamento.[4]

Voltando ao episódio do enforcamento, observamos uma descrição muito pormenorizada das ruas. É o Rio de Janeiro de Machado de Assis, que se apresentará, também, como um percurso mental, memorialista e físico. Não faltam episódios plásticos na sua obra, no entanto, como esta cena do *MPBC*:

> Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as cousas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o voo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida. (OC, I: 544).

---

[4] A Crise do Encilhamento foi uma bolha econômica que ocorreu no Brasil entre o final da Monarquia e início da República, estourando durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca (1889-91). Transformou-se numa crise financeira, gerada, portanto, por uma política baseada em créditos livres nos investimentos industriais, garantidos por farta emissão monetária, sob a justificativa de estimular a industrialização no país. Eram ministros, na época, o Visconde de Ouro Preto e Rui Barbosa. Cf. M. E. Lobo, *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*, [s.l.], IBMEC, 1978; e N. Carvalho, *O Encilhamento: anatomia de uma bolha brasileira*, São Paulo: Bovespa, 2004.

Podemos dizer que o escritor carioca acompanhou o crescimento e o desenvolvimento da cidade num movimento de simbiose total, porque ele também crescia e mudava de classe social e de perspectiva psicológica e emotiva. É nesse sentido que podemos falar também do percurso machadiano como uma viagem física e mental pela cidade que mais exemplificou, durante todo o século XIX e a metade do século XX, a formação de um discurso alegórico sobre o país. Nas obras examinadas, vamos encontrar um Machado analista, escrutinador da história e dos costumes, formado com a formação da sua sociedade e do seu país, que ele, no entanto, compreendia à maneira de Garrett, que tanto admirava e ao qual vai celebrar, num seu estudo publicado na *Gazeta de Notícias* de 1899, como aquele que "junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade".[5] O tema, como se vê, é recorrente na visão crítica de Machado de Assis, já aparecendo no famoso estudo "Notícia da atual literatura: instinto de nacionalidade", de 1873. (OC, III: 931).

Foi talvez Lúcia Miguel-Pereira a primeira a assinalar que, no percurso machadiano, a situação biográfica difícil teria permitido ao menino pobre do Morro do Livramento um contato direto com a realidade física e social da capital do Império. A realidade física, como se sabe, é a presença majestosa do Rio de Janeiro nos seus mais diversos movimentos, rumores, odores, como se a cidade fosse, também ela, uma personagem dos romances machadianos. Embora Machado de Assis fosse mais um retratista da alma e dos conflitos humanos que um paisagista, a cidade do Rio de Janeiro é caracterizada ao longo dos quase cinquenta anos do reinado de D. Pedro II, quando, embora de forma muito lenta, verificaram-se mudanças radicais com a abolição da escravatura, o crescimento dos centros urbanos e o deslocamento do eixo norte para o sul, tudo acompanhado por mudanças de comportamento, da forma de vestir e de

[5] Cf. Machado de Assis, *Obras completas,* cit., vol. 3, p. 931.

estar em sociedade, das relações familiares e afetivas, do trabalho, em que o papel dos homens e das mulheres também mudou.

Não podemos, nesta altura, nos esquecer do arguto estudo que Roger Bastide dedicou ao Machado de Assis "paisagista", contrariando a pecha de autor pouco nativista que, na época, década de 1940, estava em voga. Diz o grande sociólogo francês que, como sabemos, viveu no Brasil de 1938 a 1954:

> Reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão "mallarmiana", de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência.[6]

A tese pioneira talvez só pudesse mesmo vir de um estrangeiro que, por um lado, tinha a sociedade brasileira como seu objeto de estudo, com o devido estranhamento que a sua posição permitia; e, por outro, a vivenciou e experimentou com extrema sensibilidade. Desse modo, o artigo tem o sabor de uma desforra e nos propicia uma análise mais pertinente da perspectiva machadiana em relação ao tempo e ao espaço em que se movia. A tese de Roger Bastide é a de que o homem que sempre viveu na sua terra tropical não poderia retratá-la com os olhos do estrangeiro que se maravilha com a natureza excessiva dos trópicos. A natureza é parte de seus personagens, de sua própria relação com a cidade, mas não é um tema.

Há, contudo, uma outra razão para Machado não colocar a natureza como tema central de sua obra. Machado não podia, como parte de uma geração que contestava o romantismo, filiar-se ao que ele julgava um grotesco e exagerado exotismo quanto à centralidade da natureza, que o romantismo, por sua vez, utilizou não

---

[6] Cf. R. Bastide, "Machado de Assis paisagista", in *Revista USP*, n. 56, São Paulo, dez.-fev. 2002 [1940], pp. 192-202.

só como tema de escola, mas também como elemento diferenciador da madre-pátria portuguesa, europeia, como símbolo de tradição e de cultura secular, em contraste com os trópicos. Era necessário ir além da relação com a floresta que aprisionava o índio, por exemplo, nos romances épicos de Alencar. A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas,* Machado desfaz a analogia entre o tema da fundação nacional e o da cor local; ou seja, o narrador machadiano retira o localismo da área exótica na qual geralmente estava confinado.

## ***Memórias póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro***

Em relação ao cronótopo tempo-espaço, portanto, as *MPBC* desenvolvem a sua ação no contexto social e político do Brasil oligárquico do século XIX, apoiado na escravidão, sendo enfatizadas as décadas que vão de 1830 a 1860, período marcado pela Regência (1831-40), após a abdicação de D. Pedro I e o "golpe da maioridade", de 1831. De 1840 a 1850, prepara-se uma longa fase da história política brasileira, o Segundo Reinado, sendo que, de 1850 a 1860, vive-se uma relativa estabilidade geral, perturbada pelos antecedentes da guerra com o Paraguai (1864-70), período de conscientização da possibilidade de rebeliões em campo social e de modificações ideológicas em campo político, que se verificarão a seguir, com a promulgação da Lei do Ventre Livre (1871) e a fundação do Partido Republicano Paulista (1873). Os fatos históricos em *MPBC* aparecerão como pano de fundo nos diálogos, na ação dos personagens, em pequenos detalhes de contexto sempre presentes, mas não construídos a partir de molduras salientes, formando uma terceira dimensão no romance,[7] como no exemplo dos capítulos XII, XXIII e XVII, comentados nesta seção.

---

[7] Cf. entre outros: C. de Abreu, "Fases do Segundo Império", in *Ensaios e estudos,* 3ª série, 4 vols., Rio de Janeiro, 1931-33, pp. 107-30; S. Buarque de Holanda (org.), *O Brasil Monárquico: o processo de emancipação* [1962], São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1985; J. Murilo de Carvalho, *A Monarquia brasilei-*

Quanto ao *Quincas Borba*, cobre um período curto (1867-1871) durante o qual ocorreu uma série de eventos relevantes, como a guerra do Paraguai, a Lei do Ventre Livre, a mudança de governo e a criação do Poder Moderador. O romance focaliza um aspecto particular da segunda metade do século XIX: o das transformações profundas na sociedade brasileira, com a abertura ao moderno capitalismo, embora estruturas arcaicas, principalmente nas províncias, fossem ainda dominantes. A trajetória de Rubião depois que recebe a herança é indicativa a este respeito; ele abandona a pequena cidade onde vive, que considera provinciana e ressentida com ele, e parte para o Rio de Janeiro, centro nervoso da vida nacional, onde se estabelece como homem de negócios e trava relações com o que julga ser a boa sociedade local. Mas Rubião, embora ardiloso quanto à fortuna do amigo Quincas Borba, mostra-se ingênuo em relação às aparências da Corte. Não domina o seu código social, político e econômico. Como em *MPBC*, estamos diante de uma sociedade improdutiva e parasitária, dissimulada sob máscaras de duvidosas transações financeiras e muitas atividades típicas dos centros modernos: almoços, reuniões, bailes, academias, jornais, associações, grêmios vários e falsos elogios nos jornais. O capítulo XLVII, sobre o enforcamento, é um bom exemplo desse cronótopo.

O cronótopo espaciotemporal no *Dom Casmurro*, por sua vez, constrói-se sobre uma tentativa de recuperação de um espaço-tempo arcaico. Dom Casmurro não consegue encontrar-se na antiga casa de Matacavalos (porque lá habitava Bentinho) e faz construir uma segunda, igual à primeira. Os trechos em que explica a razão dessa escolha bastante excêntrica, mas psicologicamente compreensível, encontram-se, respectivamente, nos capítulos II e CXLIV; ou seja, o romance se abre e se fecha com a relação tempo e espaço. Comparemos os trechos:

---

*ra*, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993; P. Calmon, *História da civilização brasileira*, Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002; H. M. Gesteira et al., *Formas do Império, ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil: séculos XVI ao XX,* Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

| **Capítulo II,**<br>"Do livro" | **Capítulo CXLIV,**<br>"Uma pergunta tardia" |
|---|---|
| Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. (OC, I: 809-810). | Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.<br>Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo. (OC, I: 941). |

Sabemos que – assim o confessa o narrador-personagem –, apesar da extravagância da sua ação, ele não logrou alcançar o seu objetivo:

> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. (OC, I: 810).

Falta, portanto, ao Dom Casmurro, Bentinho. O tempo da narrativa é cronológico, sendo a primeira referência o ano de 1857, quando José Dias sugere a D. Glória que Bentinho vá o mais rapidamente para o seminário; mas há, igualmente, a interferência do tempo psicológico. Toda a ação narrativa passa-se no Rio de Janeiro. O narrador faz-nos acompanhar a sua trajetória pelos bairros e ruas do Rio, desde o Engenho Novo – onde escreve a sua obra – até a Rua de Matacavalos, onde passou a infância e conheceu Capitu. As duas casas, portanto, amarram-se num círculo perfeito, já que a do Engenho Novo foi construída à semelhança da casa de Matacavalos. A tentativa do narrador de atar as duas pontas da vida parece funcionar não apenas na ligação entre o presente e o passado, mas também na própria estrutura da obra. Com a estratégia da construção da nova casa, a "casa do casmurro", o narrador confessa o seu fracasso: ele constrói sobre as ruínas do seu ciúme. A partir do capítulo LXII, "Uma ponta de Iago", há o desmoronamento de uma falsa relação que a casa partida representa. Nenhuma casa o abriga mais, porque falta ele mesmo. Falta a relação entre o adolescente e o homem adulto que Bento Santiago não conseguiu mais unir.

## 3.2. Tempo, memória e identidade: o cronótopo psicológico

Em 1896, Bergson publica o seu *Matière et mémoire*, revelando, a partir de vários estudos científicos conduzidos sobre a afasia, a existência de uma memória profunda. De um lado, um conceito de memória na encruzilhada da percepção e da imagem; de outro, a descoberta, para além da memória superficial, anônima, assimilável ao hábito e à rotina, de um outro tipo de memória, profunda, pessoal, "pura", que não pode ser analisada em termos de "coisa", mas em termos de "processo" que "progride". Esta definição liga-se também ao conceito de inconsciente definido por Freud na *Interpretação dos sonhos* (1900).

No que se refere às *MPBC*, Machado, ao impor ao leitor um pacto ficcional baseado na aceitação de que o narrador está morto e a partir da sua morte narrará as suas memórias, estabelece uma profunda inversão vida-morte, impondo uma memória acentuadamente pessoal e profunda. Nessa perspectiva, que é ainda altamente irônica e inspirada na paródia e na sátira (com as várias referências à Bíblia, a Shakespeare, a Molière, a Sterne, e outros), ele se aproxima à visão do mundo às avessas (carnavalização bakhtiniana), como desconstrução de uma lógica linear e previsível. Ainda sob este ponto de vista, como sabemos, realizará a crítica social na qual a história brasileira é revista a partir de pequenos episódios e detalhes da consciência dos personagens. Portanto, a novidade da narrativa machadiana quanto à relação do tempo e da memória liga-se às pesquisas que se desenvolviam na segunda metade do Oitocentos: a do trabalho com a memória profunda, com a identidade percebida por meio de elementos que afloram nas pequenas ações dos personagens. É curioso notar que o subtítulo do ensaio de Bergson, com o qual abrimos esta seção, seja "Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito" ("Essai sur la relation du corps à l'esprit"). Ora, o ensaio é de 1896, quando Machado já havia escrito as suas obras-primas como *O espelho*, *O alienista*, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Mas o fermento estava no ar. E esse subtítulo é altamente machadiano, ligando-se à antiguíssima questão de alma e corpo, espírito e matéria, cujas fontes, como vimos no primeiro capítulo, remontavam a Platão, Pascal e De Maistre, para citar os principais autores conhecidos por Machado. A "imagem" de que fala Bergson configura a unidade da experiência, na qual ainda não se distingue nem a fratura entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido, nem entre um "interior" qualitativo e um "exterior" quantitativo. É como se fosse o início ingênuo e fenomenologicamente próximo à consciência do senso comum, da qual deveríamos partir de novo para experimentar as propostas teóricas do materialismo e do espiritualismo, para podermos discernir o quanto essas hipóteses teóricas são funcionais à manipulação da realidade, e quanto, ao contrário, correspondem realmente a um dado inerente à experiência. A filosofia de Bergson constrói-se sobre quatro noções fundamentais: *duração* (*durée*), *memória*, *impulso* (*élan*) *vital, intuição.*

Da pesquisa relativa à biblioteca machadiana comprova-se o interesse de Machado por pesquisas relativas ao tema desta seção. Entre as obras que leu e anotou, encontramos *Les maladies de la mémoire* (Th. Ribot) e *Prolégomènes à la psychogénie moderne* (P. Siciliani), e não se pode excluir que tivesse conhecimento do debate que se travava na França, naquele período, sobre a releitura da relação entre as categorias de tempo e espaço e a sua medição numérica, desenvolvida pela matemática. Bergson distancia-se de Spencer – que havia considerado como seu mestre – para sublinhar o caráter estático de qualquer evolucionismo pensado a partir dos critérios inspirados pelo modelo epistemológico da geometria. É daqui que nasceu, segundo depoimento do próprio Bergson,[8] o seu interesse pela psicologia, que lhe parecia em condições de

[8] Cf. H. Bergson, *Œuvres*, Paris: Edition du Centenaire, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 1540-41. Nessa edição, consta a declaração feita a Du Bos, em 1821, sobre o caráter filosófico das suas pesquisas e de como chegou à psicologia a partir de interesses específicos pelas noções científicas da matemática e da mecânica.

favorecer uma abordagem direta quanto à dimensão temporal do vivido (*durée*) como realidade dinâmica, qualitativa, imprevista *a priori*. A experiência da consciência como testemunha da liberdade do eu é um dos dados que entram em conflito com os esquemas teóricos do determinismo e do "falso" evolucionismo de Spencer e de larga parte da concepção mecanicista e determinista da vida humana. Considero, portanto, esse conjunto de ideias muito importante para compreender a posição machadiana em relação ao conceito de memória, história e identidade, além da sua perspectiva crítica relativa ao determinismo.

Quanto ao tema do cronótopo, já discutido na nota 3 (p. 97), Peter Torop propõe, alargando o conceito bakhtiniano, o conceito de cronótopo psicológico. Ele seria ligado ao mundo subjetivo dos personagens (e do autor, se ele for um personagem). Em *MPBC*, como se sabe, a fábula gira em torno da vida (nascimento, estudos em Coimbra, amores, paixão adúltera, relações políticas) e da morte de um homem rico e cultivado, Brás Cubas, que poderia seguir o rumo que quisesse para se realizar na vida. Mas justamente a sua falta de espinha dorsal e a superficialidade de seu caráter de filho único mimado farão com que ele perca, segundo sua própria avaliação, as grandes oportunidades de construção de uma vida pessoal e profissional. O paralelismo metafórico com a parasitária burguesia do período é inevitável, mas Brás Cubas é muito mais do que um personagem brasileiro, representante realista de um contexto de final de século. Para isso contribui a técnica narrativa desenvolvida num primeiro plano centrado sobre a descontinuidade, com interrupções e digressões que desviam a atenção do leitor do arcabouço social, obrigando-o a realizar um esforço contínuo de coprodução do sentido. O narrador divide com o leitor, portanto, a construção do sentido da obra por meio de perguntas, admoestações, narrações de pequenas anedotas, apólogos, entre outros recursos narrativos que o mergulham na atmosfera psicossocial do período. O "universalismo" erudito da enunciação, construindo variações

sobre o mesmo tema, empresta caráter fluido ao terreno estático do enunciado. Seguramente, o mais importante personagem do romance é o próprio Brás Cubas, como narrador e como personagem (eu-vivido), caracterizando um desdobramento fundamental para o cunho dialógico da narrativa: Brás Cubas narrando e Brás Cubas vivendo. Tal processo possibilita, entre outras consequências, o diálogo do narrador consigo mesmo. O narrador, mesmo sendo sempre o protagonista, é, ao mesmo tempo, *um outro,* porque nas narrativas memorialistas temos uma narração de várias instâncias, em que história e narração podem misturar-se, de modo que a narração pode agir sobre a história. Assim, nas *MPBC*, do ponto de vista temporal, passado e presente se sobrepõem a partir do encontro do tempo do personagem (eu-vivido) com o tempo do narrador, que é o tempo presente da enunciação. Exemplo desta focalização simultânea é o capítulo XXVII:

> Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. [...]
> Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quanto te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento nem injusto.
> – Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?
> Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é

> uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (OC, I: 549).

A riqueza da simultaneidade temporal do trecho é significativa. O narrador dirige-se ao leitor virtual ou implícito e, ao mesmo tempo, a Virgília, espécie de narratária (leitora interna à narrativa, porque criatura fictícia). A ideia da vida comparada ao livro, presente ao longo do romance, apresenta-se, aqui, em outra sugestiva imagem, que a psicanálise moderna apoiaria: a da reescritura do passado a partir da nova construção da sujetividade, atualizada em cada fase significativa da vida.

Estamos diante de uma narrativa complexa, de várias instâncias. Do ponto de vista temporal, é uma narrativa intercalada, em que o presente do narrador é dominante – misturando-se com os vários passados do protagonista narrador – e mantém-se como o eixo dinâmico da ficção, fornecendo a unificação na aparente desordem da enunciação. O narrador intruso e hipertrofiado propositalmente serve de elemento de continuidade para o leitor pois, se nos lembrarmos da lição de Benveniste,[9] é da enunciação que procede a instauração da categoria do presente, a qual é a própria fonte do tempo. A enunciação possibilita a vivência do momento contemporâneo. O agora não seria possível de se atualizar senão através desta inserção do discurso. Justamente a temporalidade presente do narrador Brás Cubas estimula retoricamente a presença do leitor, dando-nos a impressão de estarmos participando de uma situação contemporânea a nós mesmos no ato da leitura. Acrescente-se, ainda, que estamos diante de uma memória ficcional, em que tudo é planejado pelo autor. É ele quem domina a narrativa, mas somos nós, leitores, a sermos envolvidos pela

---

[9] Cf. É. Benveniste, *Problemas de linguística geral*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, pp. 260-76.

estratégia daquilo que hoje conhecemos como *mundo possível*.[10] O cronótopo psicológico de *MPBC* envolve esta análise do Brasinho menino, sob um tom de melancolia.

Em *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur propõe pensar o si mesmo como o outro não mais como categorias separadas, que se pressupõem, se intersectam, ou que se oferecem a uma análise comparativa. Ricoeur propõe que se pense a alteridade como constitutiva da ipseidade mesma. A ipseidade do si mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode pensar-se sem a outra. Uma passa à outra, em linguagem hegeliana.[11] É como se Brás Cubas se constituísse, por meio da sua ação passada e narrada, naquele outro temporal e existencial que se desenvolve no decorrer da narrativa. Na verdade, Brás Cubas narrador só nasce depois da sua morte. Aliás, como ele diz desde o início: *sou um defunto autor*. Simultaneamente, ele é também capaz de rememorar os episódios que, na "desorganização" aparente da narrativa, são importantes para a construção da sua identidade. A ação de sua vida, ao mesmo tempo, traz a cor escura da melancolia, é por ele colorida com a "tinta da melancolia", como nos capítulos XXV, "Na Tijuca", e XLI, "A alucinação".

Quanto ao *Quincas Borba*, assistimos ao desenrolar de situações nas quais o jogo de aparências exerce uma ação poderosa e irresistível, como nos episódios em forma especular em que um diretor de banco é humilhado quando visita um ministro e, logo em seguida, desconta em Cristiano Palha o seu ressentimento, tratando-o da mesma forma; já Rubião, embora muito rico, sente-se irrelevante diante do charme incomparável de uma baronesa do Império. A implantação do capitalismo financeiro no Brasil, ainda dependente de formas de relação e de produção pré-capitalistas

[10] Cf. T. G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard,Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

[11] Cf. P. Ricoeur, "Il sé e l'identità narrativa". *In Percorsi del riconoscimento*. Milão: Raffaello Cortina, 2005 [1990].

(ou até anticapitalistas), é denunciada pelas ambiguidades e contradições criadas a partir da justaposição de estruturas históricas díspares, que ligavam e antepunham impulsos modernizadores e reações conservadoras.

Como desdobramento de tudo isso, observamos a intensificação dramática da personalidade de Rubião, que, incapaz de dominar o âmbito econômico no qual se inscreve a sua ação e titubeante entre duas estruturas históricas contraditórias, inicia um movimento que o leva à alienação, entendida, aqui, não só em sua relação com o processo histórico e social, como também como manifestação de uma personalidade esquizofrênica.[12] Elemento fundamental na economia moderna e no enquadramento ficcional de *Quincas Borba* é o capital, que chega às mãos de Rubião por meio de uma herança recebida do amigo Quincas Borba (capítulo XIV), o qual, por sua vez, a herdou de um velho tio de Minas (capítulo CIX de *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Este dado não é casual nem secundário; uma vez que vigorava o trabalho escravo no Brasil, existe grande dificuldade em se identificar a gênese e o desenvolvimento do processo de acumulação primitiva do capital, porque o dinheiro ganho com esse comércio era ilegal; pelo menos nos anos em que se desenvolvem os romances machadianos.[13]

Já o *Dom Casmurro* é um texto de profunda dimensão trágica, construído sobre a impossibilidade da união de duas esferas, dois valores, duas dimensões sociais e culturais que se defrontam: Capitu e Bentinho. Machado constrói um romance sobre a desilusão, de qualquer ângulo nos coloquemos: no de Capitu ou no de Bentinho. A interdiscursividade no romance é total; há uma vasta gama de citações da palavra do outro (o outro de classe, por

[12] Cf. M. R. C. Fernandes, "A herança de Rubião", in *O eixo e a roda*, n. 16, 2008, pp. 11-128.

[13] Cf. S. Chalub, *A força da escravidão, ilegalidade e costume no Brasil oitocentista,* São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-43.

exemplo), daquela mais explícita[14] àquela mais inferencial. O texto mantém, igualmente, relações com vários discursos ou enunciados da cultura da época. Basta considerar os romances franceses sobre o adultério, depois transformados em dramas e óperas, muitos dos quais representados no Rio de Janeiro, tendo como protagonistas mulheres fatais como Carmem, Naná ou Manon Lescaut, para não falar de Marguerite Gautier.[15]

Capitu, no final, é fugidia. Até mesmo a sua imagem belíssima da adolescência é distorcida pela apresentação amaneirada da sua pobreza, quando aparece, no capítulo XIII, com "um vestido de chita, meio desbotado. [...] Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos". Ou quando, depois de saber bruscamente que Bentinho iria para o seminário, o preto das cocadas, no capítulo XVIII, canta-lhe um pregão extremamente alusivo, "a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida":

> Chora, menina, chora,
> Chora, porque não tem
> Vintém. (OC, I: 829).

Nesse mesmo capítulo, a menina dos olhos oblíquos e dissimulados é retratada como atrevida: "como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos". Já Bentinho, "conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres", do mesmo modo que se assusta com a explosão da amiga, ofensiva nos confrontos da "santa" mãe, Dona Glória.

---

[14] Cf. M. Bakhtine, *Dostoevskij, Poetica e stilistica* [1929], Turim: Einaudi, 1968, pp. 235-65.

[15] Cf. G. Pinheiro Passos, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro,* São Paulo: Nankin, 2003, pp. 25-33.

Estamos ainda no âmbito dos capítulos XII-XVIII, que assentam a base da identidade dos dois moços, num momento de crise: a denúncia do agregado. Capitu reage à notícia do seminário de modo muito forte:

> Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:
> – Beata! Carola! Papa-missas! (OC, I: 822).

Além disso, era mais mulher do que Bentinho fosse homem, como ele mesmo sugere no capítulo XII, em que Capitolina aparece em cenas de sedução e império. Sedução infantil, mas sempre de sedução se trata. Nesse trecho do romance, portanto, a dimensão psicológica é traçada a partir do "esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres", como rezava a "Advertência" de *Ressurreição*, já citada, de 1872. Pesa a diferença dos dois jovens, que o ciúme de Bentinho se encarregará, juntamente com a sua educação e o seu *status* social, de transformar em patologia, naquela melancolia do "casmurro". Um casmurro, no final, cínico, que confessa no fim do seu livro: "Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira". O comentário une-se ao do primeiro capítulo, em que já nos comunicara que "o mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal".

Como em *Matière et mémoire*, a memória no *Dom Casmurro* progride no processo voluntário da recordação narrativa. O Casmurro tenta reconstruir a sua história e busca resolver o enigma de Capitu, na verdade criado por ele mesmo: "O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente". Naturalmente, tudo nos é relatado de modo rarefeito; mas a

conclusão não deixa dúvidas quanto à intenção do narrador nos confrontos do leitor. Ele quer convencer-nos. Por isso conclui: "a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...". Daqui, então, é necessário repartir para a resolução do enigma de Bentinho. Tema, aliás, da crítica, a partir dos anos 1960, depois da explicitação do ensaio de Caldwell sobre o Otelo brasileiro.

Enfim, as histórias machadianas apresentam modulações. Virgília é uma Sofia bem-nascida que trai o marido, sem maiores remorsos. Não renuncia ao *status* de mulher casada, já que não é um personagem de Tolstoi. Capitu parece suficientemente inteligente e prudente para não se envolver emocionalmente com Escobar. Apesar do fardo que carrega, – o marido ciumento, – se o traiu o fez de modo competente, como tudo o que fazia. O enigma de Bentinho é o mesmo de Brás Cubas e de Rubião. De Bentinho, desconfia-se que não seja o pai verdadeiro de seu filho. Brás Cubas e Rubião ficam solteiros e sem filhos naturais ou supostos.

### 3.3. A poética machadiana: o cronótopo metafísico e a teoria do falsete

A obra machadiana da segunda fase, aquela que nos propusemos analisar de modo predominante, desenvolve-se como um gênero de literatura que parte do universal para atingir o local e particular, para depois tornar a alçar o voo rumo a uma comunicação transtemporal e transgeográfica na sua capacidade de revelar o lado melancólico da finitude humana e de sua infinita insignificância. Os homens podem ser tudo e o contrário de tudo, isso dependendo, por um lado, do acaso e, por outro, do terreno cultural em que se movem.

Como um Demócrito moderno, Machado sabe que os homens acabam por se punir sozinhos, caminhando para a própria

desgraça. Assim o fez o defunto autor, ao morrer em busca da nomeada que lhe daria o Emplasto Brás Cubas. Rubião, por sua vez, é a síntese da concepção machadiana que se resume na frase-*slogan* do Humanitismo: "Ao vencedor as batatas!". Se teve forças, por meio da herança, para chegar até o Rio de Janeiro, até a Corte, não conseguiu transpor a montanha. Acabou destruído pelo casal Palha e demais personagens de discutível intenção nos seus confrontos. Em resumo: meros aproveitadores da sua ingênua e fútil hospitalidade. Sofia consegue a ascensão social com o arrivista Palha. Ambos vencem, na luta alegórica das duas tribos do Humanitismo, mas, no final do percurso, a mulher do "capitalista" Cristiano Palha não serve mais como objeto do desejo. O tempo não poupa ninguém, e a bela Sofia ficará em segundo plano no esquema do marido rico e bem-sucedido, o qual, no entanto, terá sempre algum barão que o humilhe, por sua vez.

Quanto ao trio Othelo/Iago-Desdêmona, Bentinho não era o par de luvas que se adaptasse às finas mãos de Capitu. Apesar da sua perspicácia, a filha do "tartaruga", como alcunhado desdenhosamente pelo agregado José Dias, não vence nem os limites de classe social nem o doentio ciúme do marido casmurro. Capitu precipita quando chega ao ápice da colina, ainda por cima suspeitada de adultério.

O riso de Demócrito, que é um riso sério, como demonstra Starobinski,[16] não é apenas a voz satírica. Une-se à melancolia e à reflexão, que emergem de uma linha de pensamento não casual em Machado. De fato, a sua poética da segunda fase necessitou de um desdobramento em que várias vozes se confrontam. Se Erasmo, no seu *Elogio da loucura* (1511), imagina mil Demócritos que caçoam uns dos outros, Robert Burton, no seu *Anatomia da melancolia* (1621), retoma esta ideia, evocando uma espiral vertiginosa. Vejamos como comenta este fabuloso tesouro do

[16] Cf. J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie,* Paris: Seuil, 2012, p. 132.

Renascimento tardio, ou do início do Barroco, um psicanalista brasileiro, em resenha ao livro recentemente publicado no Brasil:[17]

> Esta "Primeira Partição" cuida das causas da melancolia. Burton começa pelo começo, localizando no mito edênico, no paraíso perdido, a origem primeira das misérias do homem e suas causas. O caminho que ele percorre é hipertextual, não linear: da Bíblia vai para o mito de Pandora, volta para outra parte da Bíblia, pula para o naturalista romano Plínio (23-79), fala dos índices de mortalidade em algumas cidades da Terra, e então traz novamente outra citação bíblica, menciona o dramaturgo romano Plauto (230-180 a.C.), Santo Agostinho (bispo, escritor, teólogo, filósofo, 354-430), o poeta épico Homero (séc. VIII a.C. est.), enfim, vai tecendo uma rica trama, elencando e correlacionando as fontes internas e externas da desgraça e sofrimento humanos. Em certos pontos mostra uma capacidade de insight psicopatológico notável: quando relaciona, por exemplo, a "nossa facilidade e propensão em ceder a vários prazeres, em acatarmos toda paixão" (Burton, 2012, p. 23) ao surgimento de doenças, podemos traduzir, em termos psicanalíticos atuais, em "uma mente em que o princípio do prazer comanda, em desequilíbrio com o princípio da realidade, é uma mente doente". A ideia de excessos de prazeres e paixões como fonte de doença também nos remete à oralidade, à sexualidade oral e aos seus excessos, isto é, aos distúrbios da oralidade – manifestações da melancolia – como a anorexia, a bulimia, e adicções em geral.[18]

---

[17] Cf. R. Burton, *Anatomia da melancolia*, vol. II, "A Primeira Partição: causas da melancolia", Curitiba: Editora UFPR, 2012, 538 p.

[18] Cf. R. Kirschbaum, *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol.16, n.1, São Paulo, mar. 2013, pp. 154-56. A página que aparece entre parênteses (p. 23) refere-se ao livro citado na nota anterior. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142013000100012&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 fev. 2015.

Se retirarmos alguns dados de contexto, a resenha poderia ser um comentário sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas,* principalmente do seu capítulo VII, "O delírio". Por que citamos este exemplo? Porque seguramente Machado conhecia Erasmo, sendo mais difícil que tenha lido o livro de Burton. Mas Burton retoma Erasmo, e a sátira menipeia também é uma das fontes desse volume, para não falar da sua presença na obra de Sterne. Eis um ramo fundamental da família literária machadiana: do seu hipertexto. Quanto a Demócrito, desenvolvemos o tema no capítulo II, 2, mas podemos adiantar que a contraposição das vozes também está presente no *corpus* das cartas pseudo-hipocráticas.

O *Memórias póstumas* vale-se do artifício do defunto autor e estabelece aquele pacto ficcional que é um pressuposto para a sua leitura, em narrativa memorialista, com narrador em primeira pessoa. O *Quincas Borba,* romance mais "realista" e de narrador em terceira pessoa, não se exime, embora sem muita convicção, do jogo entre o filósofo e o cão, com aquele título que chama a atenção para o autor do Humanitismo e não para o protagonista da trama, Rubião. Outra charada a ser decifrada pelo leitor. Principalmente, se levarmos em consideração a tradição grega que fazia acompanhar o dono pelo seu cão, nas representações pictóricas. Do mesmo modo que o *topos* do cão relacionado a Pandora (considerada de índole canina) representa o aspecto doméstico entre confiança e desconfiança, ao mesmo tempo que relaciona o duplo sentido da domesticidade e da subalternidade com certo aspecto agressivo dos cães de guarda.[19] Quanto ao *Dom Casmurro,* o narrador em primeira pessoa, também ele um memorialista, nos informa risonhamente, logo no primeiro capítulo, que escreverá sob pseudônimo. Diz, na verdade, que o título do livro, sugerido pelo episódio do poeta do trem, é *Dom Casmurro,* mas como é ele

[19] Cf. C. Eliano, *La natura degli animali*, org. por Francesco Maspero, 2 vols. Milão: Rizzoli, 1998.

o casmurro, este é o pseudônimo. Curiosa técnica de velar e revelar. De qualquer modo, o leitor é envolvido e seduzido, como se o narrador desejasse captar-lhe a benevolência, como já observado a respeito das *Memórias póstumas*, também. À parte o *Quincas Borba,* nos dois outros romances, a presença das "autoridades" literárias, filosóficas e mítico-religiosas é notável. Não repetiremos esses dados, já adquiridos e discutidos em I.2, principalmente. Interessa-nos o processo que os motiva.

Roberto Schwarz observa, a respeito das *Memórias póstumas*, que "o narrador adota envergadura enciclopédica, aliás, em desproporção com as anedotas que conta e que formam o enredo".[20] A sua tese é a da volubilidade do narrador como marca de classe, no âmbito da sua articulada tese. Alfredo Bosi leva adiante a questão do narrador e elenca três propostas críticas: a de Augusto Meyer com o homem do subterrâneo, já analisada anteriormente por nós, sendo o narrador um espectador de si mesmo: tese cognitiva e existencial; a dos críticos que desenvolveram a tese intertextual, formalizante; e a leitura sociológica, já apontada também acima, centrada no tipo social do narrador no contexto do Império brasileiro. Bosi lembra, no entanto, o "centro de filtragem" detectado por Raymundo Faoro, segundo o qual Machado localizava, dentre os fatos sociais, o exemplo particular, para falar do indivíduo. Bosi, em resumo, argumenta que nem a forma shandiana, nem a posição de classe, ou o humor corrosivo explicariam, de per si, a originalidade da escrita das *Memórias póstumas*.

Em "O senão do livro", como vimos, o defunto autor dirige-se ao leitor-crítico propondo-lhe uma charada. O defunto autor acabara de se maldizer, julgando a própria obra enfadonha e estática ("cadavérica"), embora logo se revolte contra o leitor, dando-lhe a culpa por ser "apressado" e, com certeza, amante dos estilos diretos e não ziguezagueantes. O jogo de cena e contracena

---

[20] Cf. R. Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*, cit., p. 31.

faz pensar no *falsetto*, palavra italiana que significa "alteração da voz masculina para imitar o timbre da voz feminina, particularmente usado pelos cantores de polifonia dos séculos XV e XVI nas partes de contralto e de soprano, em seguida interpretada pelos castrados". Como segundo sentido, temos *falsetto* como "diminutivo de falso".[21]

A trilogia machadiana quanto às vozes narrativas fala-nos de teatro, arte, morte, polifonia. Não haveria nessa voz de falsete uma espécie de delegação a outrem? Parece, num certo sentido, demonstração de inferioridade e, ao mesmo tempo, de insolência. Machado de Assis trabalhou a questão do narrador num curioso conto de 1873 que encerra a coletânea "Histórias da meia-noite". Intitula-se, justamente, "Ponto de vista". Trata-se de breve texto epistolar, que coloca em cena as relações complicadas e não transparentes de três interlocutores protagonistas: Raquel, Luísa e Alberto. Raquel é a voz narrativa escolhida por Machado. É ela quem dá as cartas. Escreve a Luísa e a Alberto, mas esconde de um e de outro os temas que lhe interessam. Raquel também se comunica com o leitor, que passa a ser uma espécie de *voyeur* nesse jogo intrincado que lembra os solilóquios shakespearianos.[22] O leitor, na verdade, diverte-se e se preocupa com a alternância dos turnos epistolares nos quais os personagens ignoram o que está realmente acontecendo. Em meio a tudo isso, os célebres despistamentos com notícias sobre moda, retratos, reclamações sobre o tamanho, curto ou longo, das cartas e assim por diante. O conto parece um exercício dos modelos que estamos comentando.

Como síntese dos diversos elementos que trouxemos para a análise da máquina crítica machadiana, da sua *aventura da mimesis,* convém repetir que as estratégias críticas que o escritor nos

[21] Cf. G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, p. 712. (Tradução nossa.), Firenze, 1995.

[22] Cf. F. Ravazzoli, "Un carteggio di equivoci, ovvero il 'Punto di vista' di Machado de Assis", *Letterature d'America*, IV, n. 18, 1983, pp. 5-14.

apresenta são um convite em que o jogador, por meio da simulação, da trapaça e do blefe, realiza um exercício de lógica que envolve o seu parceiro de jogo. Machado é repleto de modelos literários os mais diversos. Ele os adaptou, recriou, reescreveu. Utilizou, para isso, a técnica do ponto de vista e utilizou a sua natural índole irônica que, se é herdeira do *humour* inglês setecentista, da sátira latina ou dos enciclopedistas franceses, nele se aclimatou muito bem. E direi mesmo que, de certa forma, Machado é um dos grandes plasmadores do espírito carioca, mesclado como a sua língua e os seus personagens. Mais um pouco do seu ludismo será explorado no capítulo II.

# 4
# Cânone contra cânone: d'*O cortiço* ao *Quincas Borba*[1]

Na última década do século XIX, dois romances são publicados no Rio de Janeiro e mais diversos não poderiam ser. Trata-se de *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, e de *Quincas Borba* (1891),[2] de Machado de Assis. No entanto, numa análise comparativa de ambos, a partir de alguns temas que nortearam os debates – e as muitas polêmicas – entre os melhores intelectuais brasileiros do período, percebe-se que são inelutavelmente oriundos do mesmo fermento cultural, embora com escolhas diferentes no que se refere à língua e à percepção das linhas mestras literárias e histórico-culturais do momento. Há outra característica a uni-los na diferença: a descrição alegórica do Brasil por eles proposta. No *Quincas Borba,* o darwinismo social espraia-se na teoria do Humanitismo, e a ascensão do capitalismo de final do século vem descrita a partir da herança de Rubião e da ascensão arrivista do casal Palha, desfrutando da falência finan-

[1] Uma primeira versão desta seção foi publicada na *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n. XVI, 2014, pp. 49-66.

[2] *Quincas Borba* foi inicialmente publicado como folhetim na revista *A Estação*, entre os anos de 1886 e 1891, sofrendo reescritura em muitas partes, antes da publicação definitiva em forma de romance, em 1891.

ceira de muitos no período do Encilhamento;[3] todos os principais personagens envolvidos são brasileiros. Em *O cortiço*, o enriquecimentos dos portugueses às custas dos brasileiros, principalmente dos escravos, mesmo se forros, é a tônica do romance, ao qual não falta a presença de outros imigrantes como os italianos. Evidentemente, *O cortiço* traz em relevo as marcas do naturalismo francês, sendo fácil ligá-lo ao *Assomoir* (1877) de Zola.[4] Como bem ponderou Antonio Cândido, o mestre francês do naturalismo dividiu as suas análises pelos diversos volumes da série *I Rougon-Macquart* (1871-93), já que a sociedade francesa solicitava maior especialização no tratamento diferenciado de classes bem acentuadas. Todavia, se nos dois cortiços – o francês e o brasileiro – existiam os mesmos problemas relativos à pobreza e a todos os seus derivados, como a promiscuidade, a doença e o alcoolismo, o cortiço brasileiro de Aluísio de Azevedo acaba, paradoxalmente, por resultar mais complexo e mais rico, temática e estruturalmente falando, pela maior simplicidade da sociedade brasileira, que permitiu ao escritor maranhense reunir uma espécie de Brasil em miniatura, concentrado no mesmo espaço.[5]

Façamos um breve resumo dos principais temas do momento, para, depois, retomar os dois exemplos. A partir da segunda metade do século XIX, todas as questões colocadas pela transmigração da Família Real portuguesa, em 1808, pela Independência, de 1822, e pela lei de abolição do tráfico negreiro, em 1850, chegam a uma síntese complexa em que tradição e ruptura se cruzam, na busca de uma definição para a nova nação independente. O mote de Mazzini, "Cada nação, um Estado", indica bem a ênfase na identidade a partir do sentido de comunidade cultural,

---

[3] Cf. p. 101 deste livro (nota 4).

[4] Cf. A. Cândido, "De cortiço a cortiço" [1973], in *O discurso e a cidade*, São Paulo: Duas Cidades, 2004.

[5] Cf. S. Chalhoub, *A cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

em que a unidade linguística também tinha o seu peso, na constituição de uma nova forma de nacionalismo nesse final de século. O processo brasileiro prolonga certas motivações românticas para, em seguida, dar saltos anunciadores da modernidade, num projetar-se de tendências que formam linhas mestras ao longo da história cultural brasileira posterior. Basta pensar em temas recorrentes como o nacionalismo, o racismo e o multiculturalismo, e a relação entre centro e periferia no jogo internacional das nações.

A abolição do tráfico negreiro, em 1850,[6] é um fato paradigmático. Mais do que uma questão político-econômica, trata-se do primeiro sério golpe desfechado nas velhas estruturas mentais do país, a partir de pressões externas (industrialismo inglês e liberalismo burguês) e internas (revoltas dos escravos nas fazendas). Nesse movimento, caem instituições conservadoras que ajudavam a emperrar o país, como o Senado Vitalício e o Conselho de Estado. A rápida urbanização dos grandes centros, o deslocamento dos eixos políticos do Norte para o Sul, a introdução da técnica na produção cultural, tudo é marca de um momento de transformações velozes que não escondem os fortes contrastes nem as contradições inevitáveis que o vento renovador trazia.

Completa o quadro a decadência da economia açucareira com a extinção do tráfico negreiro e o deslocamento do eixo econômico do Norte e do Nordeste para o Sul, quando os Senhores do Café iniciam o emprego da mão de obra imigrante. Simultaneamente, surgem as classes médias urbanas, e, paulatinamente, a burguesia de base industrial e comercial rouba a cena à aristocracia rural. A situação emergente é propícia à efervescência das ideias liberais, anticlericais, abolicionistas e republicanas que, de

---

[6] A abolição da escravidão no Brasil foi gradual. Inicia com a Lei de 7 de novembro de 1831, que libertava os escravos que entravam no Brasil, prossegue com a Lei Eusébio de Queirós, de 1850, sendo seguida pela Lei do Ventre Livre, de 1871, a Lei dos Sexagenários, de 1885, finalizada pela Lei Áurea, em 1888.

1870 a 1900, encontram respaldo nos intelectuais e nas correntes por eles acolhidas: positivismo, evolucionismo e naturalismo.

A partir da segunda metade do século XIX, o que Eric Hobsbawn chamou de "nacionalismo étnico",[7] impulsionado pelos movimentos nacionalistas, pelas imigrações e pela ciência, ajudou a transformar a raça em um conceito central nas ciências sociais. As elites intelectuais brasileiras debateram-se em torno deste tema, que se relacionava, por sua vez, com a problemática do clima e da adaptação dos estrangeiros ao país tropical, já que o período, como visto, era o de maciça imigração de braços que substituíssem a força escrava em extinção. Fernanda Rebelo,[8] ao discutir sobre as relações de raça, clima e imigração no pensamento social brasileiro, entre a metade do século XIX e o início do XX, lembra que a eugenia estava diretamente ligada às políticas de imigração, de modo que todo esse conjunto de questões afetou diretamente as primeiras iniciativas políticas neste âmbito, abrangendo, inclusive, temas relativos à insalubridade e aos próprios cortiços, aonde iam morar também os imigrantes pobres. A questão dos determinismos geográfico, climático e racial nos trópicos, portanto, estava na ordem do dia.

É aqui que se observa como certas ideias, ao serem importadas, se adaptavam de modo diverso no Brasil. O darwinismo, por exemplo, acabou por provocar uma nova relação com a natureza, passando o conceito a ser utilizado em diversas teorias sociais como a antropologia, a sociologia, a história, a teoria política e a economia. Como sintetiza Lilia Moritz Schwarcz, conceitos como *evolução, hereditariedade, competição, seleção do mais forte* foram

---

7 Cf. E. Hobsbawn, *Nações e nacionalismo desde 1780* [1990], São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 128.

8 F. Rebelo, "Raça, clima e imigração no pensamento social brasileiro na virada do século XIX para o XX", *Filosofia e História da Biologia*, v. 2, 2007, pp. 159-77.

empregados na análise do comportamento social, também.[9] Por outro lado, instaurou-se nos debates do período uma relação entre a biologia e a sociologia, porque conceitos como o de evolução e transformismo também podem ser analisados sob outra perspectiva, como em Comte e Herbert Spencer, por exemplo, autores muito lidos no Brasil. Esta linha seguia, aliás, uma outra perspectiva já inaugurada pela Revolução Francesa, quando surgiram propostas de criação de uma ciência social para ordenar a sociedade, banir superstições e guiar o homem para o progresso. No século XIX, a ciência social seria apontada como a solução para os problemas políticos e econômicos. A bandeira brasileira, aliás, adotada em 1889, acolhe plenamente o clima cultural do período, com o lema positivista de Comte: “Ordem e Progresso”. Em síntese, pode-se afirmar que muitos defenderam a imigração europeia como fonte do “branqueamento da raça”. Tal teoria racista e fortemente ideológica, como não podia deixar de ser, buscava apoio científico e legitimidade nas teorias em voga na Europa e nos Estados Unidos.[10]

Joaquim Nabuco, por exemplo, convicto defensor do abolicionismo, patrocinava uma política de imigração europeia que trouxesse para os trópicos uma corrente de sangue “caucásio, vivaz, energético e sadio”, embora numa perspectiva diversa das nuances racistas de outras vozes do momento. Diz ele:

> Em primeiro lugar, o mau elemento da população não foi a raça negra, mas essa raça reduzida ao cativeiro; em segundo lugar, nada prova que a raça branca, sobretudo as meridionais, tão cruzadas com o sangue mouro e negro, não possam existir e desenvolver-se nos trópicos.[11]

---

[9] Cf. L. M. Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930* [1993], São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 55-6.

[10] G. Seyferth, *Imigração e cultura no Brasil*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992, p. 18.

[11] J. Nabuco, *O abolicionismo* [1883], Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 107-8.

No final dos Oitocentos, com repercussões até os dias de hoje, muitos autores europeus e norte-americanos insistiram nos malefícios da miscigenação, que teriam como consequência a formação de uma população deficiente. No Brasil, todavia, essas teorias raciais estrangeiras foram reestruturadas de modo a eliminar a ideia de necessária degenerescência causada pela miscigenação, como vimos na argumentação de José Nabuco. A doutrina do branqueamento, de certo modo, elabora um sentido oposto ao chamado racismo científico. A hierarquia do elemento branco apontado como ideal é mantida em relação à conclamada inferioridade dos negros. Todavia, defende-se que, com a miscigenação, essa inferioridade seria diminuída, à medida que os traços fenotípicos deixassem de ser tão marcados. A este respeito, a consideração de Sílvio Romero (1851-1914), na Introdução da *História da literatura brasileira* (1888), é lapidar:

> Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias. Os operários deste fato inicial hão sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imigração estrangeira.[12]

Como se percebe, o meio físico também está presente, confirmando o debate em torno das condições climáticas. Afora alguns notórios exageros, Sílvio Romero avançava o problema da integração étnico-cultural como formação de uma nova realidade civilizatória; tema que, em 1930, o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre retomaria em obras depois tornadas clássicas, como *Casa grande e senzala*. Apesar de José Veríssimo ter afirmado a precedência de Varnhagen na consideração do fator étnico quanto à crítica literária e à história, é Sílvio Romero quem consegue

[12] S. Romero, *História da literatura brasileira*, 5 ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969 [1888], 5 v.

desenvolver e sistematizar a ideia.[13] Araripe Júnior, com posições taineanas menos ortodoxas, ao contrário de Sílvio Romero – que privilegiava a raça como elemento determinante do fenômeno li-

---

[13] A respeito da tríade de críticos que mais se destacou no período – Sílvio Romero (1851-1914), José Veríssimo (1857-1916) e Araripe Júnior (1848-1911) –, será o primeiro que, homem de seu tempo, não abandonaria, mesmo na última fase, o gosto pelos conceitos científicos. Procurava não encarar a crítica literária como ciência, mas lutava para fundamentá-la cientificamente segundo a perspectiva positivista. E, se tal ponto de vista de fato o impediu de compreender a fina psicologia machadiana ou o lirismo derramado de Castro Alves, por não poder considerar o "individualismo" como questão "científica", não se deve esquecer de que a época era de fortes paixões e lutas pessoais que talvez justifiquem, tanto quanto o positivismo, as rivalidades e o cunho polêmico de sua obra. Araripe Júnior, do grupo de Fortaleza, mais consciente em relação ao próprio objeto literário de estudo, não só repudiaria o determinismo como, a contragosto do antigo amigo, Sílvio Romero, negaria à critica o direito de chamar-se ciência, privilegiando o "gosto" e o "estilo" e restringindo a crítica literária às obras ficcionais, contrariamente à tendência geral de análises etnográficas, mesológicas ou filosóficas assumidas por todos os outros. Dominando amplo conhecimento de literatura universal, mostrou-se mais eclético, sabendo conciliar fatores biográfícos, psicológicos e históricos, responsáveís por uma percepção mais autônoma do fenômeno literário. Quanto a José Veríssimo, muitas vezes chamado de beletrista ou de moralista, pela seriedade e sisudez com que desempenhava seu papel de crítico, tinha a mesma formação dos companheiros, dedicando-se ao magistério e à chamada crítica militante, realizada nos jornais. Todos os três críticos, na verdade, apesar das diferenças individuais e de formação, fazem parte da "Geração de 70" – etiqueta transplantada de Portugal para nomear críticos e romancistas do final do século, que vinham majoritariamente do Norte e representavam o aburguesamento das esferas intelectuais no país, expressando, simultaneamente, o quadro de mudança mental em curso. Todos defendiam a função social da arte e o caráter nacional da literatura, combatendo em prol da objetividade do realismo. Para entender bem esta geração, da qual fizeram parte ensaístas conservadores como Eduardo Prado e polígrafos como Clóvis Bevilácqua (1859-1944), autor de importante projeto de código civil, ou Rui Barbosa (1849-1923), outro jurista de peso, representante diplomático do Brasil em Haia, precisa-se conhecer bem as escolas que se formaram no período. A escola do Recife, capitaneada por Tobias Barreto (1839-89), divulgava as ideias germanistas, por meio do jornal *Regeneração*. Dela faziam parte Sílvio Romero, por exemplo, e escritores como Franklin Távora, Celso de Magalhães e Domingos Olímpio. Já a Escola Francesa, fundada pelos então jovens Capistrano de Abreu (1853-1927) e Rocha Lima (1879-1956), será responsável por iniciativas ligadas à promoção do ensino público em geral e para operários e mulheres, em particular, e à discussão da liberdade religiosa, entre outros temas progressistas para o período. A esta escola se ligava José Veríssimo.

terário, – preferiu o meio, chegando a formular o conceito de "obnubilação brasílica" sofrida pelos portugueses e estrangeiros em geral, diante da paisagem nativa e das riquezas tropicais.

De qualquer modo, e para que possamos entender a complexidade do período, que, em parte, explica a diferença dos dois autores aqui tomados como exemplo, os críticos formados no âmbito dessa geração buscaram contestar os esquemas retóricos e beletristas herdados do romantismo, substituindo-os pela importação de modelos oriundos do positivismo e do naturalismo crítico francês ou do cientificismo inglês e alemão, numa ânsia de participação social que o próprio país solicitava. Essa geração, que Alexandre Barbosa avaliou como presa a um impasse,[14] porque muitas vezes ambígua e confusa diante de ideias importadas que nada tinham a ver com a realidade socioeconômica e política do Brasil, foi responsável por uma tradição de pesquisas que se formou a partir da primeira tentativa sistemática de se pensar criticamente o Brasil, por meio de temas gerais que interessavam antropológica e culturalmente. Essa geração, em última análise, foi responsável por um arcabouço crítico que gerou vários filões de estudos em diversas áreas do conhecimento.

Feitas estas sintéticas considerações, podemos voltar aos dois romances citados. Percebemos quanto *O cortiço* seja uma narrativa bem realizada na sua dinâmica construção de uma sociedade em movimento em que pequenos comerciantes, vendedores ambulantes, trabalhadores braçais, prostitutas, pequenos empreiteiros, lavadeiras e padeiros se concentram num espaço dominado pela desordem moral, financeira, social e econômica. Representa bem o Brasil do Segundo Reinado, com estruturas coloniais ainda presentes, revelando a casta numerosa de portugueses enriquecidos, com o comando firmemente nas mãos, ao lado de uma orda

[14] Cf. A. Barbosa, *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*, São Paulo: Ática, 1974.

indistinta de brancos, mulatos e pretos em pleno processo de miscigenação, formando o escalão mais baixo da sociedade. No plano político, a Independência, que chegara mais como um conchavo da família Orleans e Bragança, ainda era uma realidade formal. O abolicionismo estava em plena ação, mas mostrava que a emancipação do escravo preto pouco valia diante das classes de poder, que o mantinham, de um modo ou de outro, em subalternidade, como no exemplo da personagem Bertoleza.

São três os portugueses que centralizam o nó narrativo. João Romão, o taberneiro que vivia amigado com a negra Bertoleza, para depois abandoná-la à sua sorte (e desesperada morte por suicídio), consegue a ascensão social, às custas de muito trabalho, furtos, ardis inescrupulosos de todos os tipos e a exploração dos brasileiros (principalmente os mais fracos e desprotegidos socialmente). É ele quem rege toda esta microssociedade, apoiado na sua ambição de português pobre que não se deixa seduzir pelas atrações da terra de imigração. A sua especulação dos recursos locais se dá, em primeiro lugar, mediante a exploração doméstica de uma escrava fugida, que usou como uma besta de carga para todo o serviço da pensão e para a sua satisfação sexual. Personagem miseramente ludibriada e abandonada quando, já rico, Romão constrói para si próprio um palacete e consegue casar-se com a filha de outro português – este já enriquecido por meio da herança da mulher brasileira e já com fumos de aristocracia, a partir de um título comprado: o Miranda. Esse rico português atacadista de tecidos, que se instalara no sobrado ao lado do cortiço, é o segundo que contrasta fortemente com o primeiro, até ceder ao poder da riqueza espúria do taberneiro, ao qual dá a filha em casamento. Miranda representa a corrupção em todos os sentidos, porque é traído pela rica, mas licenciosa esposa, para depois ceder, ainda uma vez, ao detestado conterrâneo, a quem dedicara um ódio de classe feroz. Em *O cortiço*, há outro português, o Jerônimo, que representa bem a tese de Araripe Júnior quanto à obnubilação

brasílica. No início do romance, mantém os seus arraigados hábitos portugueses, apartado, com a família, do burburinho do cortiço. Aos poucos, porém, começa a abrasileirar-se, pela forte curiosidade que lhe desperta a música baiana e a atração pela mulata Rita, outro estereótipo, este, da mulher brasileira mestiça como fonte de prazer, vivacidade e originalidade nativas. Vejamos um dos muitos exemplos da narrativa em que o contraponto entre brasileiros e portugueses é acentuado:

> Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo.
> E aquela música de fogo doidejava no ar como um aroma quente de plantas brasileiras, em torno das quais se nutrem, girando, moscardos sensuais e besouros venenosos, freneticamente, bêbedos do delicioso perfume que os mata de volúpia.[15]

Jerônimo, o músico do "fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados", ao contrário de Miranda, e diferentemente de João Romão, desistirá de acumular dinheiro e se entregará à nova terra, com os prós e os contras que o autor-narrador deseja acentuar. A síntese

[15] A. de Azevedo, *O cortiço,* São Paulo: Ática, 1998, p. 71.

da conquista, além da luz, do sol, da cachaça e da música, está na Rita Baiana:

> Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca.[16]

É interessante observar que Aluísio de Azevedo, por um lado, descreve bem os mecanismos de enriquecimento pessoal num período de grande ressentimento dos brasileiros pela riqueza dos portugueses e, por outro, dá voz às teses cientificistas do momento, numa espécie de romantismo revisitado. A natureza está presente em sua obra, mas não é estática como em obras românticas, mesmo de grandes autores como Alencar. Em *O cortiço*, a natureza "age" sobre o humor dos homens e os condiciona. Pelo menos, condiciona aqueles que não se organizam para resistir a ela. A ascensão do inescrupoloso taberneiro João Romão até os

---

[16] Ibidem, p. 73.

graus mais altos da boa aristocracia local assume valor paradigmático para o período.

Como contraponto à descrição minuciosa da vida proletária carioca, *Quincas Borba* vai expor o enriquecimento dos brasileiros de classe média e vai tratar do tema da mudança socioeconômica e política por meio de outros mecanismos: abordará a mudança mental e psicossocial. Desse modo, a apresentação de Rubião, antigo professor de escola primária, transformado em pouco tempo em rico capitalista por conta da herança do amalucado filósofo Quincas Borba, vai ser narrada em *flashes* que conduzem o leitor à observação de signos e de sinais que o fazem refletir. Duas são as passagens, já nos dois primeiros curtos capítulos. A primeira é a abertura do romance:

> Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (OC, I: 643).[17]

Os sinais da riqueza estão presentes no local onde mora o personagem principal: Botafogo; uma grande casa de Botafogo com a famosa enseada diante de si. À parte o salto econômico do protagonista do romance, tudo é quieto – como as águas do mar – e envolve-se pela sensação de posse. A natureza, juntamente com os objetos – as chinelas de Túnis –, se deixam dominar pelo proprietário.

---

[17] M. de Assis, *Obras Completas* [1959], vol. 1, cit., p. 643.

Esta cena – lenta –, em que Rubião se compraz através do olhar, contrasta com o ritmo veloz da narrativa de *O cortiço,* que também situa o seu protagonista em Botafogo, mas nos "refolhos" do bairro, e na qual a questão financeira é revelada diretamente com números e dados específicos:

> João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.[18]

A segunda cena do *Quincas Borba* que coloca a narrativa dentro dos temas do período está no terceiro capítulo e vai mostrar a troca dos escravos negros pelos serviçais brancos e imigrantes: o copeiro espanhol e o cozinheiro francês:

> Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. Prata, ouro eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um Mefistófeles e um Fausto. [...] O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. Rubião cedeu com pena.

[18] A. de Azevedo, *O cortiço*, cit., p. 15.

> O seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província, nem o pôde deixar na cozinha, onde reinava um francês, Jean; foi degradado a outros serviços.

Na narrativa aparentemente "descritiva", muito do clima mental do período – entre arcaico e progressista – vai sendo revelado, mas de modo indireto. Chega a ser ligeiramente patética a descrição afetiva de Rubião em relação "aos seus crioulos de Minas", expressão que se refere a escravos já nascidos no Brasil, numa manifestação de ingenuidade de Rubião, o qual demonstra não compreender bem os novos signos da riqueza e do modo corretamente político de ostentá-los. Não se deve desprezar, igualmente, a comparação entre a prata lavrada e o bronze, mais de moda (e relacionado ao diabo). Rubião aprecia mais a prata, até porque ele também era um novo-rico e sabia bem o valor dos bens que comprara com a ajuda dos recentes amigos, o casal Palha.

Devemos unir esses vários elementos de composição a trechos como o do enforcamento de um escravo, no capítulo XLVII, já comentados por nós em I.3.1, ao qual Rubião assiste com algum senso esquizofrênico. Nessa cena pública muito forte – e que, na verdade, se refere a uma lembrança de Rubião jovem e pobre dos anos em que estivera no Rio de Janeiro pela primeira vez, – mostra-se a brutalidade da escravidão, com as suas leis bárbaras, em contraponto com a "naturalidade" com a qual um preto conduz o outro ao martírio. Ilustra, também, a normalidade do fato que desperta a curiosidade mórbida das pessoas reunidas na praça. Aqui, não há como não se recordar do depoimento, já citado, de Joaquim Nabuco que, como Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, eram conscientes da dramaticidade da hora. Joaquim Nabuco, aliás, com razão, prognosticava para o Brasil um alto preço ainda a pagar, ao longo dos anos, pela mácula escravista. Passados mais de um século, tanto a afirmação do historiador como a cena descrita pelo romancista ainda se desdobram na cultura brasileira atual. Todavia, as palmadinhas

nos ombros do leitor, como diria Augusto Meyer,[19] são dadas como forma de despistamento: "Era tão raro ver um enforcado!". Os pés de Rubião, que não se entendem, indo um para a direita e outro para a esquerda, acabam justificados pela raridade da cena. Mas o mal-estar do provinciano e a alusão ao Brasil dividido daquele período quanto às perdas dos privilégios de classe e a mudança total de mentalidade e de ação, hoje não podem escapar a um intérprete atento. Sobre a esquizofrenia de Rubião como símbolo desse Brasil arcaico alçado ao progresso capitalista da Corte, outra cena muito bem construída é a do capítulo CXLVIII, em que Machado se apoia no canto XXV do *Inferno* de Dante, como já analisado em I.2.2.3., sendo esta cena de forte impacto ético, também.

Está presente no romance a questão moral, portanto: o arrivismo dos novos-ricos do incipiente capitalismo brasileiro na sua ação inescrupulosa e superficial. Sabemos que Sofia é, no mínimo, irresponsável em relação ao amor impossível de Rubião, comprazendo-se com as atenções do provinciano, que muito a envaideciam. Ela, seguramente, não arriscava a sua reputação, fundamental para a escalada social que ambicionava. Do mesmo modo, o marido, Cristiano Palha, age inescrupulosamente com Rubião, abandonando-o ao seu infeliz destino de ingênuo provinciano logrado na Corte.

Outra diferença de enfoque, do ponto de vista da técnica narrativa e da retórica a ela subjacente, é o capítulo VI sobre o Humanitismo, com a frase-*slogan* "ao vencedor, as batatas". O capítulo descreve de modo irônico uma teoria que é a sátira das várias propostas positivistas do período, ilustrada e demonstrada como tese em *O cortiço,* de Azevedo, como visto. Machado não precisava ler Aluísio de Azevedo; já tinha lido Zola. Naturalmente, conhecia a obra dos três grandes críticos brasileiros citados, e é

[19] Cf. A. Meyer, *Machado de Assis (1935-1958)*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pp. 17-8.

nota a avaliação de Sílvio Romero ao estilo do autor carioca, que ele considera "gago" e deficiente como o seu autor. Assim se referia o crítico do Recife a Machado de Assis, em 1888:

> O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata de seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. [...]
> Realmente, Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que nos deixa a impressão dum perfeito tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomado por uma coisa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra.[20]

Machado já havia, portanto, experimentado na própria pele as proezas do determinismo racial, estando teoricamente aparelhado para a rejeição desses modelos, como demonstrou na famosa crítica ao *Primo Basílio* de Eça de Queirós, realizada dez anos antes, em 1878, e que aqui lembramos como temas principais presentes igualmente em *O cortiço*: o realismo, o descritivismo fotográfico e o uso "torpe" dos temas.[21]

Em relação à língua literária dos dois autores, ambas diferem tanto quanto divergem os projetos estético-ideológicos de ambos. O processo de animalização ao qual submete os moradores do cortiço leva o escritor maranhense à descrição nua e crua que não era comum nos livros brasileiros da época. Será envolvente e sensual, como os meneios da Rita Baiana, no exemplo acima, da página 135; ou plena de nojo e desprezo, como quando João Romão, já instalado na nova classe social, olha com desdém o cortiço que o enriquecera:

---

[20] S. Romero, *História da literatura brasileira* [1888], vol. 5, cit., p. 1506.
[21] M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. I, cit., p. 904.

> E lá em cima, numa das janelas do Miranda, João Romão, vestido de casimira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversava com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentalha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar.[22]

Igualmente fortes para o padrão da época eram as cenas de sexo, como a de Léonie e Pombinha, no capítulo XI:

> E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas, e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificados de espuma, e mordia-lhe o lóbulo dos ombros, e agarrava-lhe convulsivamente o cabelo, como se quisesse arrancá-lo aos punhados. Até que, com um assomo mais forte, devorou-a num abraço de todo o corpo, ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos, e afinal desabou para o lado, exânime, inerte, os membros atirados num abandono de bêbedo, soltando de instante a instante um soluço estrangulado.[23]

A cocote Léonie funciona como uma espécie de protetora de Pombinha, menina ainda virgem, na qual a mãe sem recursos depositava esperanças de ascensão social por meio do casamento, tema central dos romances da época. No trecho sucessivo do mênstruo da jovem, Aluísio de Azevedo coloca uma cena alegorizada através de um sonho, em que uma borboleta, num sol abrasador de verão, de certa forma intercede para o esperado despertar da personagem. É novamente a natureza a servir de intermediária.

---

[22] A. de Azevedo, *O cortiço*, cit., p. 144.
[23] Ibidem, p. 120.

É interessante confrontar esta cena com a contradança de D. Fernanda e Maria Benedita, no *Quincas Borba:*

> D. Fernanda fazia gestos de incredulidade; apertava-a cada vez mais, passou-lhe a mão pela cintura, e ligou-a muito a si; disse-lhe baixinho, dentro do ouvido, que era como se fosse sua própria mãe. E beijava-a na face, na orelha, na nuca, encostava-lhe a cabeça ao ombro, acarinhava-a com a outra mão. Tudo, tudo, queria saber tudo. Se o namorado estava na lua, mandaria buscá-lo à lua – fosse onde fosse – exceto no cemitério, mas, se estivesse no cemitério, dar-lhe-ia outro muito melhor, que faria esquecer o primeiro em poucos dias. Maria Benedita ouvia agitada, palpitante, não sabendo por onde escapasse – prestes a dizer, e calando a tempo, como se defendesse o seu pudor. Não negava, não confessava, mas, como também não sorria, e tremia de comoção, era fácil adivinhar meia verdade, ao menos.
> – Mas então não sou sua amiga, não tem confiança em mim? Faça de conta que sou sua mãe. (OC, I: 746-747).[24]

Dona Fernanda, – pelo que me consta, – se mereceu alguns comentários críticos ao longo dos anos, foi no sentido de se louvar a sua diferença em relação aos demais personagens machadianos do *Quincas Borba*, classificado por Guilhermino César como romance "abafado e opressivo", onde Dona Fernanda se destacaria "pelo privilégio de representar a saúde moral neste livro".[25] Ela foi julgada unanimemente pela crítica como boa, generosa, alegre e possuidora de demais qualidades positivas. A voz fora do coro foi a de John Kinnear, em 1976.[26] Para o crítico inglês, D. Fermanda

[24] M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. I, cit., pp. 746-47.
[25] Cf. G. Cesar, "Dona Fernanda, a gaúcha de *Quincas Borba*", in *O Instituto*, v. 127, Coimbra, 1965, p. 75.
[26] J. C. Kinnear, "The role of Dona Fernanda in Machado de Assis's novel", in *Aufszätze zur Portugiesischen Kulturgestiche*, 1976, pp. 118-30.

só agia em proveito próprio. O passo acima parece ir nessa direção. O trecho se desdobra, ainda, com a presença do "sol [que] já lambendo as cercanias do banco, não tardou que lhes trepasse os sapatos, à barra dos vestidos e aos joelhos; mas nenhuma deu por ele. O amor as absorvia; a exposição de uma tinha para a outra um enlevo raro".[27]

Em resumo, embora o amor de Dona Fernanda estivesse na esfera materna e, apesar de haver – muito menos no período em questão – certa naturalidade ao contato físico na cultura brasileira, a situação é um tanto ambígua. A generosidade materna de Dona Fernanda parece confundir-se com um seu proveito próprio, também, que Maria Benedita seria incapaz de identificar – pela emotividade pessoal na qual estava envolvida, – assim como várias gerações de leitores também silenciaram; pelo menos, não foi explicitado o ponto. De qualquer modo, a comparação com a cena de *O cortiço* de Azevedo lança luz sobre o trecho. Mais uma vez, mesmo na ambiguidade do segundo exemplo, as diferenças de abordagem e de escritura são por demais marcantes.

Uma última nota fica por conta da variante brasileira do português. Neste caso, os dois autores comportam-se igualmente. Os personagens da esfera popular usam o vernáculo que caracterizaria o português do registro familiar no Brasil, mas ainda misturado com a língua padrão portuguesa. Alguns exemplos são, para *O cortiço*, trechos como os selecionados abaixo:

> Ele tinha "*paixa*" pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; metia-se com outros, é certo, de quando em quando, e o Firmo então *pintava o caneco, dava por paus e por pedras, enchia-a* de bofetadas, mas, afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e *ferravam-se* de novo, cada vez

[27] M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. I, cit., p. 747.

> mais ardentes, como se aquelas turras constantes reforçassem o combustível dos seus amores (grifo nosso).[28]

Nesse trecho, são marcantes as gírias (*paixa*) e as expressões populares (*meter-se com, pintar o caneco, dar por paus, encher de bofetadas, ferrar-se*). Mas não se encontram alterações morfossintáticas, como no caso seguinte:

> O Porfiro exclamou: – *Se* incomodam com a gente... *os incomodados são os que se mudam! Ora pistolas!*
> — O domingo fez-se *pra* gozar!... resmungou o Bruno, deixando cair a cabeça nos braços cruzados sobre a mesa (grifo nosso).[29]

Nesse exemplo, há a próclise do pronome átono reflexivo (*se incomodam*) e a abreviação da preposição (*pra* < *para*), assim como o uso de expressões idiomáticas (*os incomodados são os que se mudam!*), ou simplesmente de uso popular (*Ora pistolas!*). Neste outro caso, abaixo, vemos a contração do pronome, como no uso europeu atual:

> – Beba água, tio Libório! aconselhou Augusta.
> E, boa, foi buscar um copo de água e levou-*lho* a boca (grifo nosso).[30]

Quanto ao *Quincas Borba*, Machado usará as gírias cariocas do seu tempo, como no diálogo com o cocheiro da Rua da Harmonia, no capítulo LXXXIX:

> Não digo mais nada – acudiu o cocheiro –. Era da rua dos Inválidos, bonito, um moço de bigodes e olhos grandes, muito grandes. Oh! Eu também, se fosse mulher, era capaz de apaixonar-me por ele...

---

[28] A. de Azevedo, *O cortiço*, cit., p. 144.
[29] Ibidem, p. 63.
[30] Ibidem, p. 61.

> Ela não sei donde era, nem diria ainda que soubesse; sei só que era um *peixão*.
> E vendo que o freguês o escutava com os olhos arregalados:
> – Oh! Vossa Senhoria não imagina! Era de boa altura, bonito corpo, a cara meio coberta por um véu, cousa *papa-fina*. A gente, por ser pobre, não deixa de apreciar o que é bom. (OC, I: 719, grifo nosso).[31]

Na linguagem familiar, notaremos o duplo uso do *tu* e do *você*, utilizados indiferentemente. Mostram, por um lado, a passagem da norma europeia para a brasileira e, de outro, a alternância ainda presente no português familiar contemporâneo. Expressam, igualmente, certa hierarquia entre o filósofo da Corte, Quincas Borba e o professor de província, Rubião (Cf. cap. II. 3).

Encerramos este estudo com uma nota biográfica, no contraponto das ideias do período, em que muitas vezes eram nítidos os paradoxos. Aluísio de Azevedo, filho do vice-cônsul português David Gonçalves de Azevedo, faz uma análise crítica impiedosa da situação socioeconômica miserável de uma habitação coletiva brasileira no final do século XIX, à luz das modernas teorias científicas do período. Machado de Assis, mulato e de origens humildes, é também um fino crítico contemporâneo de Azevedo. Os seus personagens, no entanto, são comerciantes, jornalistas, políticos e belas mulheres da boa burguesia brasileira, que configuram um Brasil, entre arcaico e progressista, envolvido nos ardis de códigos sociais que mudavam vertiginosamente. Ambos foram capazes de olhar para além dos próprios limites de classe e configuram uma literatura já madura e preparada para durar no tempo. Não resta dúvida que o Quincas Borba soube desvencilhar-se melhor dos cacoetes da escola realista, sem prejuízo da eficácia analítica.

---

[31] M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. I, cit., p. 719.

## II. Machado lúdico: os percursos da ironia

*[...] onde a dúvida*
*apalpa o mármore da verdade, a descobrir*
*a fenda necessária;*
*onde o diabo joga dama com o destino,*
*estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,*
*que resolves em mim tantos enigmas.*
"A um bruxo, com amor". Carlos Drummond de Andrade, 1959.

1

# Ironia, jogo e dialética na narrativa machadiana

*No que me diz respeito, meu caro, preferiria que a minha lira fosse esquecida, ou que um coro por mim organizado desafinasse, e que, ainda, um grande número de pessoas se declarasse em desacordo comigo, a ser eu, dentro de mim, em desarmonia e contradição comigo mesmo.*[1]

Platão, *Górgias,* 482b-c.

*Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. Usa a chalaça.*

Machado de Assis,
*Teoria do Medalhão*.

---

[1] Tradução livre do *Górgias,* in *Platon, Obras completas,* tradução do grego, introdução e notas de J. Antonio Miguez et al., Madri: Aguilar Ediciones, 1981, p. 382.

Dois aspectos de uma estrutura amalgamada apresentam--se quando consideramos a ironia na prosa machadiana: a ironia como função retórica e enquanto postura ético-filosófica do autor-narrador. A lição clássica de Lausberg ensina que, como "tropo do pensamento", a ironia "é, em primeiro lugar, ironia da palavra, continuada como ironia do pensamento",[2] porque, por meio da *immutatio* gramatical, esconde-se a própria opinião, transformando-se uma afirmação que se desejaria fazer em uma pergunta que simula incerteza ou falta de convicção. Esta é a ironia chamada propriamente de "ironia socrática", sendo o principal modelo da ironia machadiana.

O conceito de ironia tem sofrido uma série de revisões, nos últimos anos. Entre as mais importantes linhas está a que procura melhor configurar o seu nascimento na cultura grega, estabelecendo a sua relação com a filosofia e a reflexão teórica a partir de uma posição diante da "realidade" e da "verdade". Sabemos, a partir do que se chamou de "revolução linguística",[3] de Frege a Wittgenstein,[4] que a verdade não se dá como algo *a priori* e independente; ou seja, não se propõe antes da construção do discurso. Com isso, não se quer afirmar uma espécie de vale-tudo epistemológico, ou, ainda, que os fatos históricos não existam, mas se objetiva efetivamente

---

[2] Cf. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it., Bolonha: Il Mulino, 1969, p. 250.

[3] A expressão "revolução linguística" (*linguistic turn*) foi cunhada por Richard Rorty, que a usou como título de uma sua coletânea de estudos em 1967, publicada com o objetivo de fornecer material para se refletir sobre a revolução filosófica mais recente, ou seja, aquela da filosofia linguística. Para Rorty, a 'filosofia linguística' referia-se à corrente filosófica novecentista animada pela "convicção que os problemas filosóficos são problemas que podem ser resolvidos (ou dissolvidos) com a reforma da linguagem ou com a ampliação do conhecimento da linguagem que usamos". Michael Dummet, mais tarde, relaciona a "revolução linguística" com o nascimento da filosofia analítica. Cf. R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992 [1967]; e M. Dummet, *Truth and Other Enigmas,* London: Duckworth, 1978.

[4] Cf. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni, 1914-1916*, org. por A. G. Conte, Turim: Einaudi, 1964. Para Wittgenstein (1964, § 4.0031), toda a filosofia é "crítica da linguagem".

comprovar que o nosso conhecimento depende do modo de organizar a experiência, ou seja, dos esquemas conceituais que usamos, e que, além disso, não existe um único esquema.

Se remontarmos à perspectiva platônica, o excesso de riso, como qualquer outro excesso também atribuído pelo filósofo grego aos poetas, é incompatível com o equilíbrio da cidade ideal e com a formação dos seus guardiões.[5] Do mesmo modo, para continuarmos no âmbito das considerações clássicas, na antiga comédia grega, o *eiron* era o personagem dissimulador, que dizia menos do que pensava e que escondia o que sabia, assim como o *alazon,* o fanfarrão, era aquele que simulava saber mais do que realmente sabia. Entre este *menos* e este *mais* é que se joga o entrecho cômico; entre o excesso e a carência, espaço no qual o senso se dissemina, flui o discurso marcado pelo riso, que apresentaria séria ameaça à busca da verdade absoluta. É por isso que a ironia é tratada por Aristóteles não na *Poética* ou na *Retórica*, mas na *Ética*. Enquanto simulação, a ironia (*eiróneia*) seria alguma coisa de imoral porque na sua exagerada ficção simularia ignorância para melhor ressaltar o suposto saber. Quintiliano,[6] por sua vez, afirma que a ironia é a figura de linguagem ou tropo "em que se deve compreender o contrário do que é dito" (*contrarium ei quod dicitur intelligendum est*). Esta definição mantém-se através dos séculos e está presente nos dicionários das diversas línguas até hoje. Acompanhou, igualmente, o conceito de ironia a sua tradução grega como "fingimento" e "engano". Na verdade, a ironia pode ser usada por humorismo ou por sarcasmo, como, aliás, registra o dicionário *Aurélio,* tanto no sentido original, "do grego *eiróneia,* interrogação", como na atestação histórica da fonte quintiliana e do antigo sentido grego presente nas comédias, como referido anteriormente: "é modo de exprimir-se que consiste em dizer o

[5] Cf. Platão, *A República*, 388c-389a.
[6] Cf. *Institutio Oratoria,* 6.2.15, 8.6.54, 9.22.44.

contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem".

Terá sido Sócrates a unir o sentido anterior de "engano" ao de "indagação", porque conseguiu transformar o primeiro em virtude, levando a natureza alusiva e lúdica da linguagem para dentro do jogo pedagógico que gradualmente conduz ao discurso autêntico, ou melhor, à pretensão de um tal discurso. Nesse sentido, Sócrates não impõe uma verdade, porque esta, enquanto tal, estaria dispersa no relativismo dos sofistas. Para que o saber possa triunfar, é necessário que se realize uma espécie de trabalho preliminar em que o saber real possa ser diferenciado do que seria uma simulação do saber. É por isso que Sócrates faz de si próprio um personagem bufo, uma espécie de comediante, para assim obter, – por meio da ironia, – o desmascaramento. Sócrates realiza um processo de indagação em que as perguntas são arguta e sapientemente feitas de modo a se obter o desvelamento da inautenticidade dos discursos. Podemos dizer, portanto, que o próprio discurso filosófico provém desse modo cômico de propiciar o nascimento do pensamento e da reflexão que, uma vez originados, cessam de ser cômicos para entrar no domínio do sério. A ironia socrática pode ser definida, desse modo, como um jogo pedagógico que gera a *paideia* (a educação). Nas várias e eruditas considerações por que tem passado, a ironia socrática se distingue, justamente, pelo caráter complexo que a identifica, uma vez que o que se diz é, e ao mesmo tempo não é, o que se entende.[7]

Da longa tradição de estudos sobre a ironia e o âmbito do cômico, cuja resenha não cabe realizar neste estudo, ressalto esta categoria retórica complexa presente na construção do discurso

---

[7] Cf. principalmente: Platão, *Protagoras,* tradução e notas de C. C. W. Taylor, Oxford: Oxford Press, 1976; G. Santas, "The Socratic Paradox", *Philosophical Review*, n. 73, pp. 147-64; e *Plato's Gorgias,* tradução e notas de T. H. Irving, Oxford: Oxford Press, 1979.

socrático (nos primeiros textos de Platão,[8] principalmente) e que vamos encontrar também nos textos machadianos. O paradoxo central da ironia socrática está justamente na sua profissão de ignorância que é, no entanto, contrabalançada com subentendidos em que se afirma justamente o contrário do que aparentemente se supõe ser afirmado. Nesse sentido, o método investigativo não pode ser a certeza demonstrativa final; como propõe o especialista em estudos socráticos Gregory Vlastos,[9] Sócrates renuncia à certeza epistemológica colocada no centro da sua atividade filosófica, numa espécie de proposta do tipo: "não decidi, mas lhe dou os prós e os contras para que seja você a julgar".

Vejamos este exemplo machadiano, retirado do segundo capítulo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

> Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseguintemente, a sua mais genuína feição. Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto. (OC, I: 515).

Embora dito assim, jocosamente, o trecho trata da ideia fixa que, segundo o narrador, o levou à morte; é um dos muitos exemplos do tema que estamos tratando. O protagonista das *MPBC* buscava um remédio para curar a melancolia humana e, ao solicitar ao leitor a escolha entre o militar e o cônego, esconde outra questão maior: a da megalomania do defunto-autor. Na verdade, acabará pagando com a vida a sua "paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas" (OC, I: 515). Quanto ao ponto de vista

---

[8] Cf. principalmente: *Górgias, Íon, Críton, Protágoras, República*.

[9] Cf. G. Vlastos, *Socrates: Ironist and Moral Philosopher,* Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 27-59. [tradução nossa].

da sua função, na análise da obra do autor carioca, a ironia revela o caráter ético da escrita machadiana num momento em que o romance impressionista – ou realista-psicológico, como preferem muitos em relação a Machado, – se ligava à constatação da perda de qualidade da existência, expressando, no mundo ocidental, o sentimento de vazio axiológico que a civilização da máquina e do mercado começava a instaurar. No Brasil, a entrada do capital oferecia ao Machado-analista a justa oportunidade para a problematização de uma certa esquizofrenia entre o país ideal e o país real que se modificava rapidamente, deixando para trás valores sentidos como inúteis para os novos-ricos e a nova mentalidade arrivista. Mas a pressa com que esta nova sociedade se desvencilhava desses valores, não tão arcaicos assim para estruturas histórico-econômicas ainda vigentes e para o imaginário simbólico-cultural ainda dominante, não podia passar despercebida àquele escritor que, antes de qualquer coisa, havia desenvolvido um talento especial para a apreensão de modelos, paulatinamente enriquecidos e colocados à prova nos diversos âmbitos em que exerceu a profissão de escritor: poesia, dramaturgia, crônica jornalística, crítica literária, passando por todos os tipos possíveis de trabalho literário. A moral das janelas é um exemplo eloquente da ironia machadiana no *Memórias póstumas de Brás Cubas.* O capítulo CV, “Equivalência das janelas”, apresenta com cinismo a duplicidade de valores do homem que acha, por acaso, uma moeda de ouro e a devolve ao chefe de polícia, encontrando o modo de se fazer notar pela opinião pública; o mesmo protagonista, no entanto, não devolverá os cinco contos de réis que, a seguir, entre mil desculpas, justificações e promessas de doação em beneficência, acaba por usar, ele, o rico Brás Cubas, herói do romance em questão, na compra do silêncio da alcoviteira que servirá de cobertura aos seus amores adúlteros com Virgília. Desse modo, a compensação das janelas torna-se uma teoria da relatividade moral do personagem:

> Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso. (OC, I: 583).

Na perspectiva filosófica, muito se poderia propor sobre a identidade da ironia machadiana quanto às fontes levantadas por muitas gerações de críticos: de Alcides Maya, Alfredo Pujol e Graça Aranha a Enylton de Sá Rego; e de Eugênio Gomes e José Guilherme Merquior a Kátia Muricy e Patrick Pessoa. Discípulo dos moralistas franceses, o homem seria, para Machado, o único tema da especulação filosófica, e esta investigação o envolveria incessantemente nos seus processos narrativos. Por outro lado, como parte da natureza, o homem estaria situado entre dois infinitos: o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, sendo incapaz de compreender tanto um quanto outro. Assim, Pascal continuaria Montaigne, e Machado os sintetizaria, a ambos, misturando fontes as mais diversas. No dizer de Merquior, a ironia machadiana é como a de Swift, "turvada pela crispação da repugnância pelo absurdo da condição humana".[10] A natureza, como "mãe inimiga", seria um flagelo, assim como a História seria uma catástrofe. Sem esquecermos que há, ainda, o Machado cuja perspectiva filosófica resultaria numa "desenganada teoria do homem", como sugere a tese de Eugênio Gomes, na sua análise do *Esaú e Jacó*:

> O que se poderia chamar tetralogia machadiana adquire, finalmente, um sentido geral, compreensível e mesmo definitivo,

[10] Cf. J. G. Merquior, *De Anchieta a Euclides, breve história da literatura brasileira,* José Olympio: Rio de Janeiro, 1977, p. 229.

> quando se passa a identificar as suas relações simbólicas com o esquema imagístico de Schopenhauer, já entremostrado de maneira inconfundível no delírio de Brás Cubas, simultaneamente com reminiscências de leitura de Victor Hugo e outros.[11]

Brás Cubas e o Conselheiro Aires seriam duas manifestações do "gozo" propiciado pela "força" shopenhauriana da *sensibilidade,* cuja melhor representação, ao lado do Conselheiro, é a própria Flora de *Esaú e Jacó*, encarnação do estado estético que livraria o homem das paixões da sua natureza física (a gula, o amor, a guerra),[12] como desenvolvido no capítulo 1.

Mas, neste âmbito, a análise mais válida parece ser a de Miguel Reale,[13] quando afirma não ser adequado falar-se de uma "filosofia" machadiana, ou da "filosofia" nas obras machadianas. O nosso autor apresentaria uma "constante teorética" em suas obras, vista por Sílvio Romero como "mania de filosofar",[14] e, por Lúcia Miguel Pereira, como "mania raciocinante".[15] A sua obra estaria comprometida, na verdade, com uma busca constante de uma teoria sobre o homem, centrada num antropocentrismo essencial. Nesse sentido, Machado teria antecipado o existencialismo de Heidegger e de Sartre ao colocar a questão, de raízes kantianas, da compreensão axiológica da pessoa, buscando uma teoria da alma humana, como no conto *O espelho*. Do mesmo modo que o "ser em si" (teoria do nariz) estaria em oposição ao "ser em outrem" (a opinião), como desenvolvido principalmente na *Teoria do Medalhão,* antecipando Sartre. Mas é justamente a resenha feita por

---

[11] Cf. E. Gomes, "O testamento estético de Machado de Assis", in Machado de Assis, *Obras completas,* vol. 3, cit., p. 1098.
[12] Ibidem, p. 1117.
[13] Cf. M. Reale, *A filosofia na obra de Machado de Assis,* Rio de Janeiro: Pioneira, 1982.
[14] Cf. S. Romero, *Machado de Assis*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1936, p. 126.
[15] Cf. L. Miguel Pereira, *Machado de Assis*: *Estudo crítico e biográfico* [1936], São Paulo, 1988, p. 230.

Miguel Reale, passando a limpo as fontes relativas a Montaigne, Pascal e Schopenhauer, entre outros filósofos prediletos do autor carioca, a esclarecer a tese que estamos desenvolvendo neste estudo: a de que a ironia machadiana acaba por ser a forma que melhor expressa os valores axiológicos que ele toma para si como um ourives, burilando o objeto, limando, limpando, lustrando, de modo a nos fazer melhor apreciar a matéria trabalhada: o homem nas lides maiores e menores de sua vida.

Nessa construção paródica, estilizada, ambígua, mas principalmente ironicamente oblíqua, a *polêmica escondida* e a *réplica dialógica* são constantes.[16] Aliás, a importância da *polêmica escondida* aumenta nas autobiografias e nas narrativas em primeira pessoa, de tipo confessional, de que são exemplo as *Memórias póstumas de Brás Cubas,* o *Dom Casmurro* e o *Memorial de Aires*. Nesses casos, a palavra literária reage com maior agudeza aos prováveis destinatários: ouvinte, leitor, crítico, refletindo suas possíveis objeções, juízos e pontos de vista, numa espécie de autoalusão. Um bom exemplo do exposto é a série que se abre no *MPBC* com o capítulo XXX, denominado "A flor da moita", e prossegue com outros (até o capítulo XXXVI), respectivamente intitulados: "A borboleta preta", "Coxa

[16] Convém lembrar que, no conceito bakhtiniano, a polêmica escondida ocorre quando a palavra do autor é direcionada para o seu objeto, mas com a diferença de que a palavra do outro não é reproduzida e sim subentendida, de modo que há um confronto, a duas vozes, a partir do próprio objeto. Em alguns momentos pode apresentar-se de forma contorcida, enviesada, porque reage, inclusive com o pressentimento da resposta e da objeção do outro. Na língua literária, a importância da polêmica escondida é enorme porque cada estilo traz em si um elemento de polêmica interna, estando a diferença só no grau e no caráter. Da mesma forma, a réplica dialógica é uma espécie de intensificação do processo anterior. A réplica dialógica difere da polêmica escondida na medida em que o primeiro interlocutor ignora as palavras do segundo interlocutor que permanece, porém, como que invisível. Esta variedade é ativa, ao contrário da estilização, da narrativa mediada e da paródia, que são passivas porque manejadas pelo autor, que insere nelas as suas intenções, forçando-as a servi-lo. Na polêmica escondida e no diálogo, ao contrário, a palavra do outro opera ativamente sobre o discurso do autor, constringindo-o, por sua vez, segundo sua influência e imposição (Cf. M. Bakhtin, op. cit. 1997 [orig. russo de 1975], pp. 167-74).

de nascença", "Bem-aventurados os que não descem", "A uma alma sensível", "O caminho de Damasco" e "A propósito de botas". Os capítulos citados, além da articulação metonímica, horizontal, em relação ao tempo e à sequência narrativa, caracterizam-se pelo aprofundamento do sentido vertical, metafórico, global, do texto, dos personagens, daquele sistema ou "hipersigno"[17] que organiza toda a obra. São capítulos que dialogam entre si e se abrem com "A flor da moita", que assim tem início: "A voz e as saias pertenciam a uma mocinha morena, que se deteve à porta, alguns intantes, ao ver gente estranha". (OC, I: 551).

O frescor e a naturalidade de Eugênia, uma graciosa jovem de dezesseis anos, logo irá contrastar com seus dados anagráficos: é filha natural de D. Eusébia, uma senhora solteirona e de condição social baixa que frequentava a casa dos Cubas. D. Eusébia já tinha sido vítima das travessuras do então pequeno Brás Cubas, no capítulo XII, "Um episódio de 1814". A relação intratextual é imediata, e a cena constrangedora em que o menino denuncia um beijo roubado a D. Eusébia vem súbito à mente do leitor. A palavra *moita* não podia ser melhor escolhida, pois mantém a personagem e sua filha no campo semântico do vexame. A jovem Eugênia é especial na sua dignidade: bela, educada e discreta, aceita com brio a posição social inferior. Nasce do encontro dos jovens uma sincera afeição, bruscamente perturbada pela circunstância de a moça ser ligeiramente coxa. O fato como que acorda o nosso herói e o chama para a carreira política, o casamento por conveniência e o destino de grande homem, idealizado pelo pai, revelando com muita ênfase a distância de classe que separava os dois enamorados. Todo o episódio será construído simbolicamente por meio dos famosos parênteses machadianos – com a intercalação de capítulos que aparentemente nada têm que ver com a

[17] O conceito é usado no sentido estabelecido por Umberto Eco em *Lector in fabula*, Milão: Bompiani, 1979, e em M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milão: Bompiani, 1976.

trama, – com ênfase na figura de uma agourenta borboleta preta que provoca grande temor nas duas mulheres e que é morta por Brás Cubas, com uma toalha. A borboleta aparece numa segunda cena, que confirmará o mau presságio, uma vez que Brás Cubas se livrará de Eugênia com a mesma simplicidade crua com que se desvencilhara do inseto. A crueldade é nítida, expressa a filosofia cética do autor, e a ironia evolui neste trecho com a *polêmica escondida* e com a *réplica dialógica*, graus expressivos do dialogismo da narrativa.

> Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu.
> Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.
> – Também por que diabo não era azul? disse comigo.
> E esta reflexão, – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (OC, I: 552).

Tanto o aborrecimento como o incômodo do narrador fazem eco ao possível envolvimento romântico de Brás Cubas com Eugênia, superando as barreiras de classe e valorizando o mérito intrínseco à pessoa. A polêmica escondida está presente nesses trechos, principalmente porque sentimos a voz do pai de Brás Cubas. Não é à toa que a borboleta vai pousar exatamente em um retrato do velho Cubas, que se mostrara contrariado com a ausência do filho na Corte e que acabara de lhe propor um futuro brilhante. O leitor ouve aquela voz que se insinua nas entrelinhas e nas pregas do discurso do narrador. No resto do capítulo, Brás Cubas continua a filosofar sobre a superioridade dos homens em

relação às borboletas, chegando à conclusão de que, mesmo que fosse azul ou cor de laranja, o inseto não teria escapado à morte; era provável que ele o tivesse atravessado com um alfinete para "recreio dos olhos". Na sequência dos capítulos, vem "Coxa de nascença", em que o narrador nos informa do defeito de Eugênia:

> Saímos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:
> – Não, senhor, sou coxa de nascença. (OC, I: 553).

O narrador amaldiçoa-se, chama-se desastrado e grosseiro e informa ao leitor que o olhar de Eugênia não era coxo, "mas direito, perfeitamente são; eram olhos pretos e tranquilos". Não há como ignorar a relação do nome da personagem com o fenômeno da eugenia, referido em I.4, a respeito da preocupação das elites brasileiras com a melhoria da "raça". O defeito físico, mesmo se imperceptível, seria grande mácula para o jovem, considerado como um "bom partido" pelo seu pai. O capítulo seguinte, "Bem-aventurados os que não descem", continua o debate do narrador-personagem consigo mesmo e com aquele interlocutor invisível que é o senso comum e o horizonte de expectativas vagamente romântico:

> O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. O melhor que há, quando não se resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro. (OC, I: 554).

É, sem dúvida, um capítulo construído com o efeito do cinismo, porque o versículo evangélico é completado pelo narrador:

> – Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças. [...] Pobre Eugênia! Se tu soubesses que ideias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços, nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos de 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem... (OC, I: 554).

O capítulo seguinte é metadiscursivo, também ele interlocutório, trazendo em causa o leitor:

> Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a temer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa neste mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirra até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tirita o seu sono. Cruzam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, – que isso às vezes é dos óculos, – e acabemos de uma vez com esta flor da moita.[18] (OC, I: 555).

[18] Esse trecho pode ser lido, também, sob a ótica da influência da ópera italiana na obra de Machado, conforme tratado no capítulo III.

Uma vez advertido o leitor que não deve *replicar,* nem chamar cínico o narrador, Brás Cubas continua com citações bíblicas dessacralizantes:

> "Levanta-te, e entra na cidade." Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! Quanto a este motivo da minha descida, não há duvidar que ela o achou e mo disse. Foi na varanda, na tarde de uma segunda-feira, ao anunciar-lhe que na seguinte manhã viria para baixo. – Adeus, suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; faz bem. – E como eu nada dissesse, continuou: – Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo. Ia dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. Alcancei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer; mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipérboles frias, que ela escutou sem dizer nada.
> – Acredita-me? perguntei eu ao fim.
> – Não, e digo-lhe que faz bem.
> Quis retê-la, mas o olhar que me lançou não foi já de súplica, senão de império. Desci da Tijuca, na manhã seguinte, um pouco amargurado, outro pouco satisfeito. Vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política... que a constituição... que a noiva... que o meu cavalo... (OC, I: 555).

O episódio é encerrado, mas um último capítulo, "A propósito de botas", tratará de reduzi-lo à filosofia das botas apertadas, como num escárnio final:

> Daqui inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a

> felicidade terrestre. Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas.
> Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (OC, I: 556).

As citações mostram não só o dialogar do narrador-personagem com esta espécie de personagem-narratária que é Eugênia, mas revelam ainda uma série de campos semânticos que, ao se estenderem, verticalmente, realizam um contraponto com o nível horizontal da narração. O mais nítido é o da esfera do defeito físico: "coxa de nascença", "minha Vênus manca", "pela coxa de Diana!", "manquejando da perna", botas, pés, e o "patear a tragédia humana". Os trechos examinados também propõem o tema da descida, seja denotativamente – já que Brás Cubas estava na Tijuca e devia descer para a Corte, – seja conotativamente, já que a descida do narrador, anunciada, retardada, relacionada ao evangelho, apresenta-se como um dos pontos mais baixos na perspectiva moral do personagem e, igualmente, um dos mais audaciosos do jogo retórico-metafórico a que chegou o autor-narrador. Nos comentários sobre a ordem natural dos fenômenos que envolvem a espécie, o narrador vai analisando a comédia humana, tratando de consolar-se e de justificar sua situação de classe. Mas a insistência na justificativa serve a desmascarar a si próprio e à ordem social à qual pertence, criando grande expectativa no leitor.

O exemplo analisado é um dos inúmeros casos em que os personagens machadianos se debatem, sempre em uma determinada situação, ou perspectiva, a partir da qual o contraste vai se desenvolver, de modo a mostrar, ou desvelar, um conflito: moral, psicológico, filosófico, axiológico, enfim.

Como síntese das muitas questões levantadas até agora, poderíamos retomar a epígrafe retirada de *Teoria do Medalhão.* Ali, temos a melhor definição da ironia machadiana: as suas fontes clássicas, o seu desdobramento por meio do enriquecimento das fontes modernas e a estocada final: a afirmação ambígua de que devemos preferir à ironia decadente dos clássicos a "nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios". "Usa a chalaça", exorta o personagem machadiano. Mas teriam os narradores de Machado usado a chalaça?

Em Machado, a inferencialidade é complexa, e aqui a ironia é um modelo de comunicação indireta, em que a participação no ato da palavra do outro, do destinatário, é mais do que evidente. É nesse sentido que Machado desenvolveria um diálogo socrático como forma de desmascaramento, cumprindo uma função ética de denúncia, tanto mais importante porque no âmbito de uma forma simbólica verdadeiramente literária; ou seja, evitando o tom pedagógico que muitas das questões que levanta poderiam propor. Ainda por cima, a sua ironia, entre as mais diversas contribuições de modelos que Machado efetivamente analisou, apreciou e soube sintetizar, revelaria aquele caráter complexo que a ironia por excelência, a de Sócrates, soube exprimir, oferecendo ao interlocutor as várias verdades a partir das quais ele deve formar a sua opinião. A ironia é inerente à própria construção do romance como gênero. Não se trata, portanto, de analisar as ironias machadianas no romance, já que elas provêm da própria construção linguística, responsável pelo nível retórico do texto.

O Machado cético, o Machado niilista, o Machado contestador do cientificismo do final do século XIX usa a chalaça? Como se comporta o narrador machadiano, espécie de *alter ego* do romancista, principalmente na chamada segunda fase? O que representa o defunto-autor, nas *Memórias póstumas*? E o narrador "clássico", onisciente, que nos leva à loucura do personagem prin-

cipal, em *Quincas Borba*? Que dizer do advogado memorialista que apresenta pistas discutíveis e nos deixa o ônus do veredicto em *Dom Casmurro*? E assim podemos continuar com as questões que abrangem também outro narrador onisciente, no *Esaú e Jacó,* ao deixar ao personagem feminino, Flora, a síntese da indecisão (política, histórica, estética, humana). Para terminar, temos aquela espécie de estrangeiro, que é o diplomata – o Conselheiro Aires – no seu passeio sentimental, mental e antropológico pelo Rio de Janeiro agora elevado a teatro da ficção machadiana.

A complexa ironia machadiana, no final, não nos permite responder a essas e a tantas outras perguntas, senão por intermédio daquela dialética locutor-receptor que leva o leitor machadiano à uma experiência lúdica e, ao mesmo tempo, de sabedoria. No caso machadiano, mais do que a "voluptuosidade do nada", existe uma filosofia moral bastante "séria", subjacente, que cabe a nós, leitores e parceiros de jogo, compreender e identificar.

Nesse sentido, como lembrávamos a respeito da ironia socrática, o método investigativo não pode garantir a certeza demonstrativa final; ou seja, como Sócrates, Machado abre mão da certeza epistemológica colocada no centro da sua atividade literária, propondo a divisão da responsabilidade com o leitor, a partir dos vários ângulos que ele apresenta.

A relatividade colocaria em xeque-mate tanto a leitura sociológica (e ideológica) domesticada das suas obras, como a leitura universalista que compararia os seus heróis ao homem na sua dimensão metafísica e fenomenológica. Nessa perspectiva, pode-se dizer que Machado usa tanto a chalaça como a ironia trágica. Se a ironia socrática pode ser definida, desse modo, como um jogo pedagógico que gera a *paideia* (a educação), a ironia machadiana gera uma construção que é jogo literário no seu desmascaramento da realidade. Esta a sua ética maior: a da irredutibilidade da obra em si:

> A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (OC, I: 513).

2

# *O alienista* e o riso de Demócrito

*J'ayme mieux la premiere humeur, non par ce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer: mais par ce qu'elle est plus desdaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre: et il me semble que nous ne pouvons jamais estre assez mesprisez selon nostre merite.*

M. Montaigne, *Essais*, I, 50.[1]

A disputa clássica que coloca Demócrito em oposição a Heráclito é um *topos* filosófico retomado em vários momentos do percurso histórico humanista.[2] Em âmbito luso-brasileiro, vamos encontrá-lo na célebre disputa barroca de Antônio Vieira contra outro jesuíta – este, genovês –, padre Catâneo, sob o patrocínio da rainha da Suécia, no período da estada de Vieira em Roma. Nesse delicado momento de sua vida, o grande orador desejava obter a revisão do seu processo de Inquisição junto ao papa. Vieira é mais uma vez aclamado nesse refinado ambiente, misto de academia e corte, onde eruditos, nobres e altos dignatários da Igreja se agregavam em torno daquela rainha culta e cortejada pela sua heroica conversão ao

---

1 Disponível em: <http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch50.htm>. Acesso em: 26 jun. 2015.

2 Cf. JUVENAL. Satire. In *Introduzione a Giovenale*. Organização B.U.R. Milão,1975.

catolicismo. Era o ano de 1674, e a Academia de Cristina da Suécia reunia-se no palácio Riario, o mesmo que hoje abriga a sede da Accademia dei Lincei. A disputa devia decidir se o mundo era mais digno de lágrimas ou de riso. Cabe a Vieira a defesa das lágrimas de Heráclito, em italiano.[3] O emérito orador, no entanto, distancia-se da sua cultura católica para apoiar-se, justamente, na tradição clássica. Manejando bem a retórica dialética, Vieira desenvolve o seu discurso no sentido de provar que o mundo não só era mais digno de lágrimas, mas que também Demócrito não ria desses males, como poderia parecer. O seu argumento mais forte era o de que, quando a dor é excessiva, as lágrimas cessam. Naturalmente, estava em jogo na contenda a habilidade da prova. Vieira teria sido igualmente competente se tivesse tocado a ele a defesa do riso. No entanto, é interessante esse dado da estratégia vieiriana porque os humanistas, em geral, posicionaram-se do lado de Demócrito. A razão parece estar na epígrafe de Montaigne, colocada acima. Montaigne, justamente, que Machado apreciava muito. Teria Machado conhecido as famosas cartas do Pseudo-Hipócrates, que constroem um importante apólogo sobre o filósofo do riso, Demócrito? De qualquer modo, o apólogo Hipócrates-Demócrito está presente no *Tristam Shandy*, de Laurence, numa fábula de La Fontaine e em Diderot, textos e autores muito bem conhecidos e estudados por Machado.[4]

*Do riso e da loucura,* como foi traduzido em português, é um pequeno conjunto de textos escritos como se fossem epístolas, sendo que uma dirigida a Hipócrates e outras sete por ele enviadas. A relação entre Hipócrates e Demócrito concentra-se nas epístolas 10-17,[5] que

---

[3] A reconstrução do texto e do contexto vieiriano em Roma está em S. Netto Salomão, *Antônio Vieira, As lágrimas de Heráclito,* texto original italiano do padre A. Vieira, com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos, introdução de notas de S. N. Salomão, São Paulo: Ed. 34, 2001.

[4] Cf. S. P. Rouanet, *O riso e a melancolia; a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*, cit.

[5] Pseudo-Hipócrates. *Do riso e da loucura*. Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2009. Texto traduzido do francês: Hippocrate, *Oeuvres complètes*, v. IX [1861], por É. Littré. Paris: J-B. Ballière,1839-61, pp. 321-99.

influenciaram Erasmo e os já citados Sterne, La Fontaine e Diderot, entre muitos outros.[6] Tomamos conhecimento, na décima carta, que os concidadãos de Demócrito, da cidade de Abdera, estavam alarmados porque o sábio filósofo se apartara da cidade, passando a viver sozinho. A carta parte, justamente, do pretexto de uma suposta doença de Demócrito, cujos sinais seriam misantropia, alienação, apatia e sarcasmo, basicamente ligados à melancolia. Os abderitas chamam o médico Hipócrates, pois Demócrito parecia esquecido de tudo, até de si mesmo, num estado de apatia que o levava a rir de tudo, julgando que a vida nada valia. Entre as bizarrices notadas, contava-se que o filósofo cantava suavemente à noite, nos longos períodos de insônia. Estaria louco o filósofo? perguntavam-se. A diagnose dos abderitas desenha-se num silogismo aristotélico: quem ri sempre é louco; Demócrito ri sempre; logo, Demócrito é louco.

O Senado de Abdera solicita, como vimos, o auxílio de Hipócrates, temendo que Demócrito, ao enlouquecer por conta da sua grande sabedoria, espalhasse a sua demência por toda a cidade. Sempre de acordo com o apólogo, o médico vai até Demócrito, levando o heléboro negro, remédio usado em casos de melancolia. Encontra o filósofo entre animais esquartejados,[7] pois ele também procurava compreender a origem da loucura e da melancolia que, entre os antigos, julgava-se ser proveniente da bile negra. Hipócrates, todavia, não se convence da doença do filósofo, que dá respostas muito lúcidas às suas perguntas, embora não menospreze nem os sinais nem, tampouco, as razões que poderiam ter justificado tal estado. Na carta 17, a Mageta, o médico rejeita a ideia da sabedoria como loucura e busca estabelecer a diferença entre ambas, atento à possibilidade de a enfer-

---

[6] Cf. J. Starobinski, *L'Encre de la Melancolie*, cit., p. 166.

[7] Não há como não lembrar, aqui, do conto machadiano "A causa secreta". O conto foi publicado, originalmente, em 1885, na *Gazeta de Notícias* e reunido, em 1896, na coletânea *Várias histórias.* Considerado como um dos contos machadianos mais sombrios, caracterizando o extremo do mal na natureza e na sociedade, ganha nova luz se lido na perspectiva que estamos desenvolvendo neste capítulo.

midade de Demócrito ser uma ilusão dos abderitas. No final das cartas, associa a figura de Demócrito a uma sabedoria saudável e silente, afirmando ainda mais: que o povo é que poderia ser potencialmente louco, na verdade. A hipótese é importantíssima porque Hipócrates desconfia que "o mundo inteiro esteja doente sem o saber"; se for assim, serão os abderitas que, sendo incapazes de identificar o fenômeno que os acomete, tomam o sábio por louco; "condenam aquele que lhes seria de maior proveito". Mas, quem é o árbitro nesta questão? Quem decide quem é louco e quem não o é?

Starobinski, ao fazer um interessante e erudito comentário ao célebre livro de Robert Burton (1577-1640), *Anatomy of Melancholy* (1621),[8] leva em consideração o *corpus* pseudo-hipocrático nesse volume. Lembra o filósofo francês – que é médico e exerceu a profissão – que as cartas *Do riso e da loucura*, textos de autor anônimo, provavelmente do século I, são uma das fontes do riso renascentista. Um riso que não é popular, sublinha o estudioso genebrino. Muito pelo contrário; é um riso erudito, que permitirá a Demócrito se defender da lenda que o envolve e passar ao contra-ataque, questionando, inclusive, a ação prática do médico: ela faria parte das fúteis atividades humanas, que não se podem comparar com a atividade do filósofo que contempla a verdade. O riso corrosivo, dessacralizante e agressivo de Demócrito, nessa perspectiva, colocaria no mesmo nível tanto o preconceito popular contra os intelectuais, considerados como "estranhos" e "diversos", quanto a prepotência de ricos e poderosos que geralmente não aceitam bem o senso crítico e contestador dos mesmos.

Voltando à conclusão do apólogo, Demócrito está ciente da necessidade de adquirir com propriedade um método que lhe permita viver na medida das suas possibilidades existenciais. Mas a "verdade exata, ninguém a conhece, ninguém a testemunha". Com estas palavras, o filósofo deixa aberto o caminho da busca, porque ninguém

---

[8] Cf. J. Starobinski, "Démocrite parle: l'utopie mélancolique de Robert Burton", in *Le Débat*, (29) mars 1984, pp. 49-72.

tem a posse definitiva da verdade. Hipócrates, por sua vez, agradece a Demócrito a descoberta de uma nova terapia: a eficácia do riso para os males do mundo. Resta, ainda, uma observação a fazer quanto ao gênero: trata-se de uma narrativa ágil, dialógica e, como se depreende, com um condensado cultural muito importante.

Fiz um relato pormenorizado do apólogo porque é fácil compreender as semelhanças com *O alienista* de Machado. O conto sai em 1882, na coletânea *Papéis avulsos*, mas havia sido publicado previamente em *A Estação*, de 15 de outubro de 1881 a 15 de março de 1882, o mesmo período das *Memórias póstumas*. Nessa versão jornalística, por sinal, há maior veemência por parte do narrador, quanto à figura do médico Simão Bacamarte, como veremos a seguir. O conto faz parte, portanto, da fase "greco-latina" da pesquisa machadiana, como já discutido em I, 1.1. A associação de Simão Bacamarte com Hipócrates está na própria novela brasileira, no capítulo V, no qual D. Benedita, mulher do alienista, assim é definida:

> Ela era a esposa do novo Hipócrates, a musa da ciência, anjo, divina, aurora, caridade, vida, consolação; trazia nos olhos duas estrelas segundo a versão modesta de Crispim Soares e dous sóis, no conceito de um vereador. (OC, II: 267).

O dado interessante em relação a *O alienista* é que Machado não só se apropria do apólogo clássico, como exercita o seu humor numa perspectiva de fina análise psicológica e de adaptação histórico-cultural. Em primeiro lugar, mantém intacta a essência do apólogo, nos seguintes pontos principais: haveria uma relação entre saber e loucura? O intelectual por primazia é necessariamente um melancólico? Quem define os limites entre sandice e sanidade? Que poder tem o Estado, a política (o Senado de Abdera, no apólogo, e a vereança de Itaguaí, na novela) em relação a esses problemas? Em segundo lugar, reescreve o apólogo no recorte de um quadro médico que era o do seu século e do Rio de Janeiro em particular,

mantendo, também aqui, a fidelidade ao *corpus Do riso e da loucura*. Vejamos este comentário de Juliano Moreira, em 1905:

> Através de todo o período colonial, os alienados, os idiotas, os imbecis foram tratados de acordo com as suas posses. Os abastados, se relativamente tranquilos, eram tratados em domicílio e às vezes enviados à Europa, quando as condições físicas do doente o permitiam, e aos parentes por si mesmos ou por conselho médico se afigurava eficaz a viagem. Se agitados, punham-nos em algum cômodo separado, soltos ou amarrados, conforme a intensidade da agitação. Os mentecaptos pobres, tranquilos, vagueavam pelas cidades, aldeias ou pelos campos, entregues às chufas da garotada, mal nutridos pela caridade pública. Os agitados eram recolhidos às cadeias, onde barbaramente amarrados e piormente alimentados muitos faleceram mais ou menos rapidamente. A terapêutica de então era a de sangrias e sedenhos, quando não de exorcismos católicos ou fetichistas. Escusado é dizer que os curandeiros e ervanários tinham também suas beberagens mais ou menos desagradáveis com que prometiam sarar os enfermos.[9]

Em *O alienista*, vamos encontrar este trecho, que poderia ter sido escrito por Juliano Moreira, só que é de Machado e escrito 23 anos antes:

> A vereança de Itaguaí, entre outros pecados de que é arguida pelos cronistas, tinha o de não fazer caso dos dementes. Assim é que cada louco furioso era trancado em uma alcova, na própria casa, e, não curado, mas descurado, até que a morte o vinha defraudar do benefício da vida; os mansos andavam à solta pela rua. (OC, II: 254).

[9] J. Moreira, "Notícia sobre a evolução da assistência a alienados no Brasil", in *Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. I, n. 1, pp. 52-98, 1905, p. 54. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1889/000888.html>. Acesso em: 6 fev. 2015.

O humor machadiano entra no comentário ao trecho:

> Simão Bacamarte entendeu desde logo reformar tão ruim costume; pediu licença à Câmara para agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos de Itaguaí, e das demais vilas e cidades, mediante um estipêndio, que a Câmara lhe daria quando a família do enfermo o não pudesse fazer. A proposta excitou a curiosidade de toda a vila, e encontrou grande resistência, tão certo é que dificilmente se desarraigam hábitos absurdos, ou ainda maus. A ideia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma um sintoma de demência, e não faltou quem o insinuasse à própria mulher do médico.
> – Olhe, D. Evarista – disse-lhe o Padre Lopes, vigário do lugar, – veja se seu marido dá um passeio ao Rio de Janeiro. Isso de estudar sempre, sempre, não é bom, vira o juízo. (OC, II: 255).

Portanto, o padre Lopes, como os concidadãos de Demócrito de Abdera, que tinham o filósofo em grande conta, faz logo uma analogia entre os estudos em excesso e a loucura. Por intermédio de D. Evarista, aconselha o Dr. Simão Bacamarte – "filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas, tendo estudado em Coimbra e Pádua" – a "dar um passeio no Rio de Janeiro". Segundo o adágio popular, também insinuado pelo narrador, tão louco Bacamarte não seria, porque, como nota *en passant*, ele não rasga dinheiro.

O tema da melancolia, caro a Machado em vários momentos da sua obra, também está presente, embora se identifique apenas após uma leitura muito atenta. Examinemos o trecho abaixo:

> D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo pro-

> fundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regímen alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência – explicável, mas inqualificável – devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes.
>
> Mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção – o recanto psíquico, o exame de patologia cerebral. Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de "louros imarcescíveis" – expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores.
>
> – A saúde da alma – bradou ele – é a ocupação mais digna do médico. (OC, I: 254).

Portanto, Bacamarte dedica-se ao estudo, como uma forma de curar uma terrível mágoa: a de não ter tido filhos que prosseguissem a sua dinastia.[10] Em parágrafo anterior, o narrador não deixa de observar que parecera muito estranho a todos que tão ilustre luminar se tivesse casado com uma senhora sem dotes particulares: uma "senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz de fora, e não bonita nem simpática". A razão foi dada pelo sagaz médico: "D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeria com facilidade, dormia regularmente,

[10] Cf. A. C. G. Moreira e M. T. Berlinck, "Mania de saber: ironia e melancolia em *O alienista* de Machado de Assis", in *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* (VI), n. 2, jun. 2003, pp. 99-113.

tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes".[11] (OC, II: 253-254).

Outro elemento do *corpus* hipocrático mantido em *O alienista* é a conjectura de que a sociedade, como um todo, é alienada. Vejamos esta observação de Simão Bacamarte: "A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente". (OC, II: 260). O alienista dá conta da afirmação, no capítulo XI da novela, com um relatório em que especifica:

> De fato o alienista oficiara à Câmara expondo: – 1º, que verificara das estatísticas da vila e da Casa Verde que quatro quintos da população estavam aposentados naquele estabelecimento; 2º, que esta deslocação de população levara-o a examinar os fundamentos da sua teoria das moléstias cerebrais, teoria que excluía do domínio da razão todos os casos em que o equilíbrio das faculdades não fosse perfeito e absoluto; 3º, que desse exame e do fato estatístico resultara para ele a convicção de que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta, e portanto, que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto; 4º, que à vista disso declarava à Câmara que ia dar liberdade aos reclusos da Casa Verde e agasalhar nela as pessoas que se achassem nas condições agora expostas; 5º, que, tratando de descobrir a verdade científica, não se pouparia a esforços de toda a natureza, esperando

[11] A chamada tradição hipocrática vem da "teoria dos humores" de Hipócrates, quando este explica as causas das doenças no séc. IV a.C. Segundo tal teoria, a vida seria mantida por quatro humores: o sangue, quente e úmido; a fleuma, fria e úmida; a bílis, quente e seca e a bílis negra, fria e seca. O chamado hipocratismo é o retorno à tradição hipocrática no século XIX, principalmente no Brasil, movimento conhecido como neo-hipocratismo, ou seja, à visão ambientalista da doença, ou à climatologia médica. Para aprofundar essa questão, ver: F. Coelho Edler, "De olho no Brasil: a geografia médica e a viagem de Alphonse Rendu", *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, n. 8 (suplemento), 2001, pp. 925-43.

> da Câmara igual dedicação; 6º, que restituía à Câmara e aos particulares a soma do estipêndio recebido para alojamento dos supostos loucos, descontada a parte efetivamente gasta com a alimentação, roupa, etc.; o que a Câmara mandaria verificar nos livros e arcas da Casa Verde. (OC, II: 280-1).

Como temos observado ao longo deste ensaio, Machado procede por disjunções, algumas vezes adaptando, outras, misturando e fundindo os personagens. Em *O alienista*, o Dr. Simão Bacamarte é, ao mesmo tempo, Hipócrates e Demócrito, sendo que o riso do filósofo pré-socrático é construído pelo narrador, qual corifeu nas tragédias gregas. Mas os ingredientes estão todos lá, relembramos, segundo a máxima machadiana já citada: "pode-se ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica". (OC, II: 731).

A importância da operação está na qualidade do tema e da alegoria clássica, cuja chave de leitura depreende-se do conflito entre opinião e verdade. É fácil identificar, aqui, um dos assuntos por excelência de Machado, como estudado em I, 1.3. De um lado, estão os abderitas, proverbialmente dementes, que retêm louco Demócrito; de outra parte, o sábio que, como entendem os seus concidadãos, pretende ser o primeiro e o melhor entre os que buscam a verdade. Na carta 15 do *corpus* pseudo-hipocrático aparecerão em sonho a Hipócrates duas deusas denominadas, exatamente, Verdade e Opinião.[12] Vejamos mais um trecho de *O alienista*, em que o padre Lopes (Opinião) duela com Bacamarte (Verdade, embora ironizada):

> – Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da

[12] Cf. Pseudo-Hipócrates, *Do riso e da loucura*, cit., p. 49.

> loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia.
> O vigário Lopes, a quem ele confiou a nova teoria, declarou lisamente que não chegava a entendê-la, que era uma obra absurda, e, se não era absurda, era de tal modo colossal que não merecia princípio de execução.
> – Com a definição atual, que é a de todos os tempos – acrescentou – a loucura e a razão estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde a outra começa. Para que transpor a cerca?
> Sobre o lábio fino e discreto do alienista roçou a vaga sombra de uma intenção de riso, em que o desdém vinha casado à comiseração; mas nenhuma palavra saiu de suas egrégias entranhas.
> A ciência contentou-se em estender a mão à teologia – com tal segurança, que a teologia não soube enfim se devia crer em si ou na outra. Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução. (OC, II: 256).

O *corpus Do riso e da loucura* propõe questões culturais interessantes e atuais, portanto. No confronto do médico com o filósofo enfrentam-se duas hermenêuticas e dois modelos de terapia, também. Hipócrates é o mestre do heléboro, esta panaceia dos antigos que tudo curava. Demócrito encarna o mestre da sátira, agindo sobre os costumes e contentando-se com a própria incisividade. Demócrito é o homem do olhar agudo que revela o que estaria escondido. Nesse sentido, o narrador machadiano, no nível da enunciação, exerce o riso de Demócrito, fazendo de Bacamarte uma caricatura da medicina e das teorias cientificistas do período.

Segundo ainda um dos comentadores desse *corpus*, Yves Hersant, seria extenso o elenco sobre a permanência desse apólogo ao longo de vinte séculos:

> Da Claudiano a Lavater, da Huarte e Montaigne a Moreau de Tours, da Sebastian Franck a Rubens, sarebbe lungo compilare l'elenco dei lontani eredi di queste epistole. Ma si è dimenticata, strada facendo, la loro originaria complessità. Certo non si è

mai omesso di fare di Democrito un "grande ridanciano", come ha sempre voluto una tradizione ben attestata presso i latini (Orazio, Seneca e Giovenale, per non citarne altri, hanno essi stessi come referente Cicerone: "La natura propria del riso, ciò che lo provoca, la sua sede, le sue manifestazioni, come scoppi, tanto bruscamente che nonostante il nostro desiderio non riusciamo a trattenerlo, e come interessi contemporaneamente i fianchi, la bocca, le vene, gli occhi, il viso, sta a Democrito spiegarlo" ("De Oratore", secondo, 58); ma opponendo l'ilarità del nostro filosofo alle troppo famose lacrime di Eraclito, secondo una tradizione anch'essa antica, si è spesso adattato il piccolo romanzo alle necessità di una retorica alquanto facile. E dimenticato che in queste epistole confluiscono varie tradizioni: quella democritea, che implica una riflessione sul vuoto e l'infinito; quella ippocratica propriamente detta, di cui si conosce tutta l'importanza per chi mediti sulla bile nera; infine quella aristotelica, la tradizione del "Problema xxx", che in modo tanto sorprendente apparenta il pazzo al genio.[13]

[13] Cf Y. Hersant, prefacio a *Ippocrate. Sul riso e la follia*, Palermo: Sellerio editore, 1989, p. 5. "De Claudiano a Lavater, de Huarte e Montaigne a Moreau de Tours, de Sebastian Franck a Rubens, seria demorado fazer o elenco dos herdeiros longínquos destas cartas. Todavia, esqueceu-se, ao longo dos tempos, a sua complexidade original. Certamente jamais se deixou de considerar Demócrito como um "grande hilário", como sempre o desejou uma tradição bem estabelecida junto aos latinos (Horácio, Sêneca e Juvenal, para não citar outros, têm eles mesmos como referente Cícero: "A natureza própria do riso, o que o provoca, o seu centro, as suas manifestações, como exploda, tão bruscamente que mesmo contra a nossa vontade não conseguimos retê-lo, - e como atinja ao mesmo tempo os quadris, a boca, as veias, os olhos, o rosto, - está a Demócrito explicá-lo", 'De Oratore', II, 58); mas opondo a hilaridade do nosso filósofo às muito famosas lágrimas de Heráclito, segundo uma tradição também antiga, adaptou-se o pequeno romance às razões de uma fácil retórica. E esqueceu-se que nestas epístolas confluem várias tradições: a demócrita, que implica uma reflexão sobre o vazio e o infinito; a hipocrática propriamente dita, de que se conhece toda a importância para quem medite sobre a bile negra; enfim, a aristotélica, a tradição do "Problema XXX", que de forma surpreendente relaciona o doido ao gênio." (trad. da autora).

Nesse condensado resumo, vislumbramos, mais uma vez, os temas machadianos, pormenorizadamente: a) os sintomas da loucura, as suas inerentes ambiguidades (o sábio e o melancólico têm o mesmo comportamento: ambos buscam a solidão e desconfiam da vida social); ambos renegam a humanidade e se refugiam no silêncio; ambos trazem no corpo a marca da ira (a bile negra); b) a negação do direito de tratar da loucura pela medicina; c) a possibilidade de que seja a coletividade a sede do mal, da "doença"; d) a melancolia como sinal de sabedoria e de gênio; e) a crueldade do misantropo, um egoísta que ri de tudo e tudo nega, como tese primeira dos abderitas e, podemos acrescentar por extensão, dos detratores machadianos que ele transformou em personagens.

Tanto do ponto de vista da realização estética quanto no de uma compreensível identificação com o tema, Machado recolhe esta herança cultural clássica, sendo ele o Demócrito brasileiro: crítico impiedoso, melancólico na sua cética sabedoria, indiscutivelmente marcado pela epilepsia – naquele período considerada um mal do espírito, além de mal físico –, destinado a experimentar sobre si mesmo a dor da vida que, no entanto, exorcisa com a plenitude da sua arte. No apólogo de *O alienista,* Machado nos diz que o comportamento humano não pode ser explicado. Haverá áreas de sombra, mesmo quando se trata da mente mais privilegiada.

Embora não cite o *corpus* pseudo-hipocrático que, segundo nos resulta, aliás, não foi estudado por nenhum crítico machadiano até agora, Augusto Meyer avalia, com fina perspicácia:

> [...] nunca o riso de Machado de Assis foi mais feroz, mais consciente, mais voluptuoso. Ao contrário, das outras vezes, escondeu-se, mas escondeu-se porque o alienista seria o seu autêntico porta-voz, a encarnação do seu pirronismo niilista e inconscientemente, por outro lado, uma autocaricatura.[14]

[14] Cf. A. Meyer, *Machado de Assis (1935-1958),* cit., p. 58.

Augusto Meyer tem em mente Pirandello, que cita a seguir, a propósito da peça “Enrico IV”: “*Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! – Il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia*”.[15]

Uma última palavra cabe ao tema da melancolia. Ele está ligado à questão física e à questão espiritual, havendo, desde a Antiguidade clássica, uma relação entre a sabedoria, o gênio, e a epilepsia. Nesse âmbito, não nos cabe entrar, até porque Machado deixou-nos apenas pistas muito discretas desse seu saber. Podemos afirmar que o tema foi estudado por Machado, não só a partir das fontes clássicas, como também das fontes modernas, como comprovam os livros de sua biblioteca, as citações e a própria temática da razão e da loucura, presente na sua obra. É curioso o título da novela, que lembra o de alguns tratados da época:

| **Machado de Assis**<br>*O alienista – Papéis avulsos* (1882) | **J.-E.-D. Esquirol**<br>*Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*[16] (1838) | **J.-P. Falret**<br>*Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*[17] (1864) |
|---|---|---|
| **I. De como Itaguaí ganhou uma casa de Orates** | **XI. De la monomanie** | **I. De l'alienation mentale** |

Embora o termo alienista se encontre em tratados renascentistas na forma latina, *mentis alienatio,* o nome está ligado aos médicos franceses Joseph Daquin e Jean-Pierre Falret (aluno de Philipe Pinel e J.-E.-D. Esquirol), sendo fruto dos estudos que

[15] Ibidem, p. 59.

[16] Cf. Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical*, hygiénique et médico-légal, II vol., Paris: Baillière, 1838, p. 1.

[17] Cf. Jean-Pierre Falret, *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, Paris: Libraires de l'Académie Impériale de Medécine, 1864, p. 1.

se seguiram à onda iluminista e pós-Revolução Francesa (Pinel liberta os alienados, presos por ferros ou amarrados, do hospital de Bicêtre, em 1793). Falret acreditava na duplicidade de corpo e alma e entendia que a doença mental acabava por tornar alienado o espírito. Esse médico foi responsável pela classificação das diversas especificidades da doença mental, tendo igualmente criado uma casa de cura que tratava dos doentes do ponto de vista clínico e psíquico, buscando curar o doente e integrá-lo na sociedade após o seu restabelecimento. Portanto, a ideia de uma "casa de cura" como a Casa Verde fazia parte de um processo que vinha desde 1838, na França, e que culminou, no Brasil, com a criação, em 1852, (onze anos depois de ter sido decretada) do Hospício Pedro II, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro.

Na versão publicada em *A Estação*, o final de Simão Bacamarte é cruel, aproximando-se do destino de Demócrito no apólogo.

| **Machado de Assis**<br>*O alienista – Papéis Avulsos* (1882) | **Machado de Assis**<br>*O alienista – A Estação*<br>(15.10.1881/15.03.1882) |
|---|---|
| Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco além dele em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade. (OC, II: 288) | Dizem os chronistas que ele morreu dalli a dezesete mezes, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. *Não foi por falta de livros; folheava-os dia e noite, uns in-4º, outros in-folio, em muitas línguas. Morreu, emfim, de uma erysipela no ventre.* Alguns *chronistas* chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco além dele em Itaguahy, mas esta opinião, fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é attribuido ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara |

| | |
|---|---|
| | as qualidades do grande homem. Seja como for, effetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade. *“O cadáver foi sepultado na capela da Casa Verde, infelizmente sem epitaphio”. Em 1817, desappareceram os ossos, e segundo as mais provaveis inducções, foram roubados e transportados para Santiago do Chile, cuja academia suppõe que são os restos de um cozinheiro do ilustre Pizzarro.* Alas! Poor Iorick! – Sic transit gloria mundi.[18] |

Encerremos esta análise com uma ponderação de Schiller, cara a Machado: refletir é paragonar, confrontar, cotejar; refletir é cotejar “duas representações e dois sentimentos discordantes”.[19] O riso de Demócrito, a voz satírica, a melancolia, a reflexão são elementos que se relacionam na obra machadiana numa conexão nada arbitrária. Para Schiller, a sátira nasce da ruptura da relação direta e ingênua que ligava a elegia à natureza, desde a Antiguidade. Quando se rompe esta harmonia originária, surge uma outra palavra, agora em situação de exílio. Será esta perda a animar o sentimento reflexivo. Para Schiller, o poeta interrogará a marca: aquela impressão provocada nele pelos objetos que o circundam. Nada mais sério que o riso de Demócrito, já ensinava o padre Antônio Vieira. *O alienista* de Machado é a demonstração da tese clássica, adaptada a Itaguaí.

[18] M. de Assis, *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 4, n. XI, p. 20.
[19] Cf. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* [1838], Milão, SE, 2005, pp. 42-5. (Tradução nossa.)

# 3
# Os jogos metalinguísticos: a língua literária de Machado de Assis

> *Das qualidades necessárias ao jogo de xadrez, duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina, qualidades preciosas na vida que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas.*
>
> Machado de Assis,
> *Iaiá Garcia,* 1878.

São muitas as concepções em torno do significado teórico da língua literária. O nosso itinerário de leitura, neste caso, circunscreve-se ao panorama pós-estruturalista, levando em consideração a capacidade de modelização da linguagem literária, ou seja, a capacidade inerente ao fazer literário de criar mundos possíveis, referindo-se ao próprio universo interno e, indiretamente, ao mundo real, na concepção fenomenológica do termo. Deste ponto de vista, podemos considerar uma perspectiva funcional e pragmática da língua literária, que colocaria o texto literário em comunicação com níveis diversos como os de: autor-leitor; narrador-narratário; narrador-situação narrada; personagem-personagem, e assim por

diante. Nessa perspectiva, o texto literário refere-se a um universo imaginário e simbólico regido por leis internas, colocado contra um pano de fundo sociocultural, histórico e crítico-literário. O contexto referido abarca uma multiplicidade de fatores que interagem entre si, influenciando as condições de produção e recepção dos textos. Entre os mencionados fatores devemos considerar: a tradição poética existente; a orientação poética da qual o enunciado literário é representativo; o gênero literário ao qual pertence a obra ou contra o qual se institui; a situação da obra no âmbito da poética do autor e dos outros autores seus contemporâneos; a língua-padrão da época em que foi escrito o texto literário; o horizonte de expectativa do receptor do texto literário, provocado pela temática apresentada e pelos procedimentos poéticos utilizados. E as devidas inter-relações histórico-culturais e sociais.

Sendo a linguagem literária uma forma de expressão histórica e fruto da criatividade humana, está em contínuo processo de modificação e varia de acordo com a concepção social de arte e cultura vigente no espaço e no tempo históricos em que se insere o texto literário considerado.[1]

Embora norteie a nossa análise uma perspectiva histórica da língua literária brasileira, este capítulo deve ser considerado como um percurso em que se cruzam diversas linhas de abordagem que poderiam corresponder a vários ramos de especialização da linguística contemporânea: da sociolinguística à análise de discurso, da semiótica à lexicologia, e assim por diante. Consideramos uma

[1] Tomando como base a perspectiva da comunicação funcional, Steger define a linguagem literária como uma variante linguística da comunicação, com a motivação pragmática de modelizar uma concepção intencional de mundo possível (Lotman), tendo como sistema de referência o mundo literário (Jakobson) e, como normas estéticas, os princípios estéticos responsáveis pela geração de novos significados, os quais, por sua vez, se manifestam nos procedimentos de estranhamento, singularização, equivalência sintático-semântica, conotação e modelização (semantização ou iconização) dos signos linguísticos.

lúcida avaliação de Eugenio Coseriu, quando argumenta a respeito da relação língua e cultura:

> Podem a língua e a literatura ser ensinadas racionalmente em separado? A tese fundamental desta indagação é que não, porque língua e literatura constituem uma forma conjunta e, na realidade, uma forma unitária de cultura com dois polos diferentes; ou seja, não se podem ensinar separadamente porque não se trata de língua e de sistema linguístico particular, de sistema linguístico gramatical em sentido restrito, e sim, de linguagem, de um saber linguístico ou daquilo que, segundo fórmulas recentes da linguística, não pode ser limitado à competência idiomática, ao conhecimento de um sistema linguístico, mas àquela competência linguística que engloba todas as formas do saber linguístico. E a literatura, neste sentido, representa a plenitude funcional da linguagem: é a realização de suas virtualidades permanentes, dentro deste nível de perspectiva. Esta é a tese: não se podem separar os ensinos da linguagem e literatura porque a língua e a literatura constituem, no sentido que veremos, uma forma única da cultura, embora sendo dois polos diferentes desta forma.[2]

No nosso entender, portanto, a língua literária de Machado de Assis deve ser compreendida como parte do projeto global da sua obra, manifestando-se na enunciação como um sistema de linguagem. Este sistema, por sua vez, articula-se com o universo literário mais amplo do cânone brasileiro e ocidental, num determinado contexto histórico-cultural. Nesse sentido, a melhor síntese da teoria de Machado sobre a língua foi fornecida por ele mesmo no

---

[2] Cf. E. Coseriu, "Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura española", in *Actas y Simposios*, Madrid, Subdirección General de Formación del Profesorado, 1987, p. 155. Cf. trad. de E. Bechara: "Do sentido do ensino da língua literária", in *Confluência* (Artigos), n. 5, 1993, pp. 29-47.

seu conhecido ensaio crítico, *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, de 1873:

> Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade. (OC, III: 808).[3]

Deve-se levar em conta que o ensaio foi composto apenas oito anos depois da publicação de *Iracema* (1865), obra que obrigou José de Alencar a inúmeras notas de justificação para defender o "correto" uso da língua portuguesa na sua variante brasileira, contra os ataques dos puristas dos dois lados do Atlântico. Machado ainda não havia escrito os livros da consagrada segunda fase, mas se exprimia com segurança sobre a *vexata quaestio* da norma linguística brasileira, que teria que esperar pelo menos mais cinquenta anos para ser reconhecida como tal, no âmbito do movimento modernista, com polêmicas cujos ecos ainda reverberam nos dias atuais.[4]

O Oitocentos brasileiro marcou-se por um dinamismo similar ao de outras línguas modernas, no âmbito das mudanças sociais e tecnológicas que caracterizaram o período; basta lembrarmos, respectivamente, as revoluções liberais de 1848 e o telégrafo e o telefone.[5] Entre os eventos históricos locais de influência sobre a sociolinguística da língua portuguesa brasileira

---

[3] Machado de Assis, *Obras completas*, vol. III, p. 808.

[4] Cf. S. Netto Salomão, "Alencar e a 'língua brasileira': uma reconstrução", in *A Língua Portuguesa nos seus percursos multiculturais,* Roma: Nuova Cultura, 2012, pp. 208-23.

[5] Cf. L. Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bolonha: Il Mulino, 2013, pp. 109-30; e A. Morpurgo Davies, "Il dibattito linguistico alla mettà dell'Ottocen-

estão: a transmigração da Família Real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, no âmbito das invasões napoleônicas, com a imediata abertura dos portos às nações amigas; a independência de Portugal, em 1822; a liberação da escravidão, em 1888; e a proclamação da República, em 1889.[6]

O progresso geral do país durante a permanência da corte portuguesa (1808-1821) e a sucessiva independência de 1822 produziram indiscutível expressão cultural e literária no Rio de Janeiro, repentinamente transformado em sede do Império. Com a relativa liberdade da imprensa, por outro lado, desenvolveu-se por todo o Brasil um movimento de efervescente agitação intelectual que caracteriza a fase da pós-independência.[7] Surge uma grande curiosidade sobre o país, a sua história, a sua vida social, econômica e comercial, os seus grupos étnicos, a sua flora e a sua fauna – com a consequente fundação do Instituto Histórico e Geográfico (1838), além do interesse pelas ciências naturais, a mineralogia, a química, a medicina. Os estudos históricos abandonam a genealogia, a crônica e o memorialismo, seguindo uma orientação moderna, comparatista. A imprensa política e literária forma uma ainda incipiente opinião pública e contribui para o aumento do público leitor. Surge um tipo particular de publicista – misto de político e literato –, responsável por certo diletantismo e superficialidade, que Machado de Assis bem representou na *Teoria do Medalhão*, quando o pai ilustra ao filho, no aniversário da sua maturidade, as regras a seguir para se tornar um “medalhão”[8] na sociedade brasi-

---

to”, in *La linguistica dell’Ottocento*, Bolonha: Il Mulino, 1996, pp. 263-308; I. S. Lima e L. do Carmo, *História social da língua nacional*, Rio de Janerio: Nau, 2014.

[6] Cf. C. de Abreu, “Fases do Segundo Império”, in *Ensaios e estudos,* 3ª serie, 4 vol., Rio de Janeiro, 1931-33, pp. 107-30; H. M. Gesteira et al., *Formas do Império, ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil: séculos XVI ao XIX,* cit.

[7] Cf. N. Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

[8] Metáfora já chamada de “metáfora-programa”, porque se encontra no comportamento da maioria dos personagens machadianos que conseguem prestígio social.

leira do período: aprender algumas expressões em latim, duas ou três anedotas de efeito e manter-se sempre em termos genéricos nas discussões. A mesma crítica, vamos encontrá-la no capítulo XXIV das *Memórias póstumas*, com a paródia da linguagem acadêmica inserida num dos inúmeros comentários sobre a formação do caráter do personagem Brás Cubas:

> Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação. (OC, I: 545).

Machado conhecia bem a situação intelectual do país e inúmeras vezes dirige-se ao leitor no feminino, consciente do fato de que a literatura fosse tema para mulheres num país ainda sem tradição literária afirmada. Em 1872, por outro lado, foi publicado o primeiro censo da população do Império, que divulgou – para perplexidade geral dos intelectuais do país – que seriam 85% os analfabetos no Brasil.[9] Hoje, sabemos que havia apenas 25% como potenciais usuários do português brasileiro culto e 75% como potenciais portadores do português popular brasileiro, ou seja, o ver-

---

Cf. D. C. Riedel, *Metáfora, o espelho de Machado de Assis,* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974, p. 95.

[9] Cf. J. Norberto de Souza, “Investigações sobre os recenseamentos da população geral do Império e de cada província de per si tentados desde os tempos coloniais até hoje, de 2 de maio de 1870”, in J. Norberto de Souza et al., *Resumos históricos dos inquéritos censitários no Brasil: recenseamento do Brasil, 1920.* São Paulo: Instituto de Pesquisas Econômicas, 1986; e H. de Seixas Guimarães, “A Guerra do Paraguai, o Primeiro Recenseamento e o ‘Bom Ladrão’ Garnier”, in *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/EdUSP, 2004, pp. 85-96.

náculo ou normas vernáculas, ainda hoje predominantes no país de duzentos milhões de habitantes.[10]

Do ponto de vista da linguística aplicada, caracteriza uma língua, principalmente, a sua expressão morfossintática. No século XIX, além das visíveis diferenças na prosódia das variantes europeia e brasileira do português, assim como o uso lexical particular, na época conhecido como "brasileirismos",[11] há flagrante alteração no emprego dos pronomes (a colocação do pronome átono *me, te, se, lhe, se* em próclise) e no uso das preposições. Na língua literária do Oitocentos brasileiro entram os tupinismos, hoje calculados em cerca de cinco mil unidades,[12] e os africanismos,[13] em menor grau (cerca de 300).

A língua de Machado de Assis, considerada "clássica", no sentido de que apresenta um padrão médio entre a variante culta, de influência lusitana, e o português brasileiro que se afirmava literariamente naquele momento, com boa dose de linguagem po-

---

[10] Cf. I. Ribeiro, *A origem do português culto: a escolarização*. Comunicação em Encontro da UNIFACS, Salvador. (mimeo), 1999. Da metade do século em diante, no entanto, surgem as primeiras gramáticas escritas no país, a partir de uma posição em favor da linguística nacional. No final do século, no momento da irrupção da República, não bastava que o brasileiro soubesse a sua língua; era preciso que, do ponto de vista institucional, ele tivesse consciência deste saber e o manifestasse. Ao deslocar para o território brasileiro a autoria de gramáticas da língua – que continuavam, na maior parte das vezes, a se chamar *Gramática Portugueza* (Júlio Ribeiro, 1881) ou *Gramática da Língua Portugueza* (Pacheco Silva e Lameira de Andrade, 1887) – os gramáticos brasileiros afirmam a autoridade de dizer como é essa língua. Ser autor de uma gramática é ter um lugar de responsabilidade como intelectual e ter uma posição de autoridade em relação à singularidade do português no Brasil. Cf. E. P. Orlandi, *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.* Campinas: Pontes, 1996.

[11] Cf. A. T. de Castilho (ed.), *Para a história do português brasileiro,* São Paulo: Humanitas, 1998; Sílvio Elia, *Fundamentos histórico-linguísticos do português do Brasil*, Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

[12] Cf. S. Elia, *Fundamentos histórico-linguísticos do português do Brasil*, Rio de Janeiro: Lucerna, 2003; Cf. A. D. Rodrigues, Línguas brasileiras: para conhecer as línguas indígenas, cit.

[13] Cf. D. Lucchesi e A. Baxter, "A relevância dos processos de pidginização e crioulização na formação da língua portuguesa no Brasil", in *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 19, 1997, pp. 65-84.

pular, merece uma consideração preliminar. Machado, do ponto de vista linguístico, pertencia a uma heterogeneidade sociocultural que viria a ser típica na sociedade carioca: neto de escravos, de origem humilde, teve por mãe uma portuguesa – uma lavadeira dos Açores – e casou-se com outra portuguesa, esta de boa formação cultural, oriunda de família letrada e de intelectuais: Carolina Augusta Xavier de Novais. Assim, percorre um espaço linguístico que é o das camadas populares, para conviver, em idade adulta, com o que havia de melhor na sociedade brasileira, do ponto de vista intelectual, inclusive no espaço doméstico.

Como lembrou Antônio Houaiss:

> Sua linguagem não apresenta, de modo nenhum, uma fisionomia uniforme, estável e coerente; decorrência do seu caráter eminentemente criador, decorrência de ser expressão, veículo e instrumento de um psiquismo solicitado por múltiplas camadas sociais, culturais, profissionais; decorrência de sua convivência com indivíduos de áreas as mais diferenciadas do português do Brasil e de Portugal [...] essa linguagem é flutuante num mesmo tempo, é diferenciada através dos tempos, modifica-se, varia, seria insensato procurar, destarte, uma forma preferencial, ainda que existente, para adotá-la com a proscrição das formas concorrentes.[14]

Deve-se sublinhar que o trecho acima foi retirado de uma introdução à edição crítica da obra machadiana e que, portanto, o grande filólogo brasileiro se refere aos problemas inerentes à fixação do texto. Mas, neste exame, Houaiss também chama a atenção para o trabalho ainda não realizado no que diz respeito à especificidade da língua literária machadiana. Podemos, neste sentido, adiantar que ela é multiforme e sincrética e se enriqueceu

[14] Cf. A. Houaiss, "Introdução ao texto crítico das *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis", in *Suplemento da Revista do Livro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 7.

progressivamente com o trabalho profícuo de leitura e de escritura realizado pelo escritor nos mais diversos gêneros: da crônica jornalística à crítica literária e teatral, passando pelos contos, pela dramaturgia e pelo romance, para não nos esquecermos da tradução, que Machado praticou com espírito não só de divulgador cultural, mas, também, com o de exercício e método. Essa riqueza de estados sociais e culturais fará parte, como não poderia deixar de ser, da sua enciclopédia linguística, com o perfeito conhecimento do registro popular, da gíria carioca e dos africanismos que entravam na língua portuguesa do Brasil, ao lado dos registros profissionais de todo o tipo e dos estrangeirismos, principalmente de influência francesa e inglesa, mas também italiana, no que diz respeito à música.[15]

## 3.1. Dois exemplos sociolinguísticos

Sem o alarde do modernismo, portanto, Machado de Assis já havia iniciado o trabalho de síntese de registros diversos que trouxe para a língua literária: o valor das anedotas, do senso popular, da língua dos escravos, que ele anotou nos diálogos em que foram protagonistas, muito mais presentes do que na maioria das obras dos escritores seus contemporâneos, ao contrário do que ainda se supõe. As várias linguagens sociais, expressão de ideologias, classes, profissões, ambientes, aparecem principalmente na parte não dialógica, mesmo se o quadro da sociedade representada remete à complexidade da sociedade real por meio de referências ao quadro das manifestações linguísticas.[16] Exemplo dos mais interessantes, por configurar um verdadeiro quadro antropológico da relação de poder entre senhor e escravo, com desdobramento

[15] Cf. C. de Carvalho, "Aspectos lexicais do português do Brasil, no século XIX", in *Congresso Internacional de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: CCAA Editora, 2007, pp. 147-62.

[16] Cf. G. Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari: Laterza, 2004.

desta ação tortuosa ao longo dos tempos, é o capítulo LXVIII, "O vergalho", do *Memórias póstumas,* que aqui reproduzimos:

> Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: – "Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!" Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.
> – Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!
> – Meu senhor! gemia o outro.
> – Cala a boca, besta! replicava o vergalho.
> Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, – o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
> – É, sim, nhonhô.
> – Fez-te alguma coisa?
> – É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
> – Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
> – Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado! (OC, I: 582).

O diálogo entre dois escravos (na verdade, um microdiálogo) serve para o traçado da cena célebre em que o escravo recém-liberto reproduz os castigos que sofrera de seu amo. Aqui, temos um exemplo de configuração do escravo a partir de sua fala. Observe-se o uso de "deixei *ele*", por "deixei-*o*", clássico exemplo da utilização da forma nominativa de terceira pessoa em função de acusativo; ou, ainda, "enquanto eu ia lá embaixo *na* cidade

[...] para ir *na* venda beber" em relação ao uso da preposição. Tanto para o pronome como para as preposições, caracterizam o português vernacular ou familiar contemporâneo. Os exemplos ilustram, portanto, formas já existentes no final do século XIX, confirmadas hoje pelos falantes cultos em situações linguísticas informais. Finalmente, a forma de tratamento, *Nhonhô*, por *Senhor*, de acordo com o uso dos escravos, caracteriza um resquício de crioulo ('sinhô' < 'senhor'), do mesmo modo que *quitanda* (do quimbundo *Kitanda*, 'feira', 'venda') vai alargar o âmbito lexical dos africanismos.[17] Esta espécie de mímica da fala e da ação do escravo, parodiando a fala do senhor, quando se torna autoritária ("– Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!"), não é irônica em si. O efeito de ironia obtém-se, mais uma vez, pela inserção do pequeno diálogo num daqueles capítulos digressivos em relação à diegese, prolongando a conversa do narrador com o leitor. De fato, o capítulo encerra-se com um comentário que o chama em causa: "Vejam as subtilezas do maroto!", referindo-se à ação do ex-escravo, com utilização da palavra "maroto", "malandro", que por si só denuncia o mecanismo muito complexo da dominação como uma forma que se perpetua. O Prudêncio, ao bater no seu escravo, descontava as surras que havia levado, no passado, quando era cativo. Além disso, o capítulo prolonga-se pelo seguinte, "Um grão de sandice", que termina com outra exortação: "deixemos os Romualdos e Prudêncios". O narrador, na verdade, não os deixa de lado, já que o próximo capítulo, "D. Plácida", nome da infeliz alcoviteira de Brás Cubas e Virgília, permanecerá no âmbito anterior, dos mesmos personagens humildes,

[17] Cf. D. Lucchesi e A. Baxter, "A relevância dos processos de pidginização e crioulização na formação da língua portuguesa no Brasil", in *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 19, p. 65-84, 1997; Cf. Y. P. Castro, *Falares africanos na interação social do Brasil-Colônia*, Salvador: UFBA, publ. n. 89, 1980 e idem, *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2001.

permitindo ao narrador aprofundar, como já fizera com a história de Eugênia, o tema da vilania humana em contexto brasileiro.

Quanto ao uso do pronome de tratamento, Machado registra uma ambivalência que permanece até hoje, sendo reveladora de nuances muito particulares das diversas situações linguísticas quanto à hierarquia social e de faixa etária. Já comentamos este caso em um nosso estudo recente.[18] A partir da análise de *Quincas Borba,* relevamos uma pequena diferença hierárquica no uso do *tu* e do *você* em situação conversacional e de intimidade. Como se sabe, Rubião representa no romance um mestre-escola provinciano, enquanto Quincas Borba, um filósofo da Corte. Ambos gozam de intimidade em função do fato de terem sido quase cunhados, não tivesse morrido a irmã de Rubião. Depois do desaparecimento de Piedade, Rubião acode Quincas Borba em Barbacena, antes que este se desloque para o Rio de Janeiro, onde falecerá, deixando toda a sua riqueza para o simplório Rubião. No capítulo IV, encontramos o seguinte diálogo:

> – *Tu* és bom, Rubião, suspirava Quincas Borba.
> – Grande façanha! Como se *você* fosse mau! (OC, I: 645).

Igual situação reproduz-se no capítulo V ("– Desculpa-me, *tu* também o *és*, bem sei, e agradeço-*te* muito"), sempre da parte de Quincas Borba. Como resposta, Rubião usa o você ("– Sei, sei que você tem umas filosofias…"). (OC, I: 646 ). No entanto, no capítulo VII, vamos encontrar esta variante de tratamento, da parte de Quincas Borba:

> – *Você* é meu amigo?
> – Que pergunta! (OC, I: 649).

[18] S. N. Salomão, "O uso dos pronomes de tratamento em *Quincas Borba* e na *Teoria do Medalhão* e a sua tradução em italiano", in *A Língua Portuguesa nos seus percursos multiculturais*, cit., pp. 247-65.

No português brasileiro contemporâneo há a permanência do uso do *você*, com verbo na terceira pessoa e do *tu* – no Sul do país e no estado do Maranhão –, com verbo na segunda pessoa; mas o tu também é usado, em forma popular e descontraída, com verbo na terceira pessoa: ‘tu gosta?’. Mais uma vez, a língua literária de Machado de Assis registra uma manifestação da índole do vernáculo.

## 3.2. *Palavra puxa palavra:* a Teoria da Chapa nas paródias

> *Palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução, alguns dizem que assim é que a natureza compôs as suas espécies.*
>
> Machado de Assis,
> “Primas de Sapucaia!”, 1884.

Não é este o espaço para uma análise do léxico machadiano *tout court.* Interessa-nos observar a sua propriedade metalinguística, de acordo com o projeto estético da obra, e a riqueza dos campos lexicais desenvolvidos pelo autor carioca. Cumpre assinalar, como síntese introdutiva, a presença substanciosa de: a) arcaísmos e latinismos (geralmente nos títulos dos capítulos ou como expressão paródica) ao lado de vocábulos eruditos como: *omnia bona, modus vivendi, mirabile dictu, quid inde, alea jacta est, vae victis, sycophantas;* b) vocábulos populares e familiares, como *gira, rapapé, lufa-lufa, calote, caraminhola, pé-rapado, peixão, surriada;* c) vocábulos estrangeiros, como *coupé, navette, pouf, tilbury;* d) africanismos: *cochilar*, *muxoxo*, *calundu, nhonhô, nhanhã, sinhá, sinhô, sinhazinha, sinhozinho, moleque;* e) tupinismos, como *gambá, mandioca, sapê, taquara*. Toda uma

riqueza de usos que dão naturalidade aos personagens de diversa extração social que frequentam a sua obra ou que configuram contextos geográficos específicos.

O léxico machadiano é enriquecido também pela sua capacidade de poderoso assimilador de estilos literários clássicos e modernos. Nos seus textos, estão presentes verdadeiras lições de transposição temática e formal, encontrando-se justamente na encruzilhada dos gêneros reelaborados e utilizados em situações novas e inesperadas. É quando o escritor se apropria das linguagens especiais: das disciplinas – como o direito ou o jornalismo; da moda, das mulheres, da política, e assim por diante. No âmbito da paródia, mais especificamente, Machado se move em três grandes direções: a) a dos estilos de proveniência explicitamente literária, trabalhando com clichês e elementos retóricos nascidos da imitação de modelos preexistentes; b) a da linguagem específica de contextos sociais institucionalizados: área militar, médica ou política, por exemplo; c) a dos estilos conformadores de tipos: o bajulador, o calculista, o filósofo do senso comum.[19] Particular atenção merecem os aforismos e ditados populares como condensadores semânticos.

O capítulo LXIII do *MPBC* preanuncia, no título, um tema dramático: "Fujamos!". Faz lembrar o romance romântico, aventureiro, bombástico, justamente num momento crítico da trama, em que a relação adúltera de Virgília e Brás Cubas está em perigo, pela desconfiança do marido:

> Virgília chamou-me; deixei-me estar, a remoer os meus zelos, a desejar estrangular o marido, se o tivesse ali à mão... Justamente, nesse instante, apareceu na chácara o Lobo Neves. Não tremas

[19] Cf. S. Brayner, *Labirinto do espaço romanesco. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1979, pp. 52-118.

> assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue. (OC, I: 577).

A técnica, como se vê, é extremamente moderna, inscrevendo na estrutura retórica da narrativa uma ironia bem calibrada que nasce da quebra do suspense que iniciava e que poderia fazer parte de qualquer romance folhetinesco digno do nome. É interessante notar que o distanciamento se dá pela chamada do leitor em cena, ou melhor, da caricata leitora, "pálida e trêmula", como já referido anteriormente.

Quanto à linguagem específica de contextos sociais, institucionalizados (área militar, médica ou política), no *Quincas Borba*, o pobre Camacho, quanto menos possibilidades tem de conquistar uma posição política na Corte, mais vai buscar compensação nas hipérboles com que retrata o seu calvário:

> Uns biltres! Ah! meu caro Rubião, isto de política pode ser comparado à paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo; não falta nada, nem o discípulo que nega, nem o discípulo que vende. Coroa de espinhos, bofetadas, madeiro, e afinal morre-se na cruz das ideias, pregado pelos cravos da inveja, da calúnia e da ingratidão... (OC, I: 727).

O lugar comum, que se utiliza das metáforas do discurso religioso, será a seguir comentado:

> Esta frase, caída no calor da conversa, pareceu-lhe digna de um artigo; reteve-a na memória; antes de dormir, escreveu-a em uma tira de papel. Mas, na ocasião da conversa, enquanto a repetia consigo para fixá-la, Rubião dizia que se animasse, que ele era homem para grandes campanhas. E não fugisse de caretas. (OC, I: 727).

Outros dois exemplos de aproveitamento de contextos históricos são, o primeiro, relativo à história romana:

> Teve duas fases a nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo; teve a fase consular e a fase imperial. Na primeira, que foi curta, regemos o Xavier e eu, sem que ele jamais acreditasse dividir comigo o governo de Roma; mas, quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias, e eu concentrei todos os poderes na minha mão; foi a fase cesariana. (OC, I: 534).

O segundo, retirado do capítulo CXLVI das *MPBC*, em que Brás Cubas, após sofrida derrota na Câmara dos Deputados, onde não consegue obter uma cadeira, resolve publicar um jornal, com o intuito da desforra política. O programa do primeiro número aponta para aquele conjunto de fórmulas vazias que denunciam o baixo nível ideológico da política brasileira do período, justamente parodiado pelas formas caducas do falar e do propor:

> Era a fina flor dos programas; prometia curar a sociedade, destruir os abusos, defender os sãos princípios de liberdade e conservação; fazia um apelo ao comércio e à lavoura; citava Guizot e Ledru-Rollin, e acabava com esta ameaça, que o Quincas Borba achou mesquinha e local: "A nova doutrina que professamos há de inevitavelmente derribar o atual ministério." (OC, I: 631).

O diálogo machadiano chama em causa o senso comum e a ordem social estabelecida, misturando os registros e guiando o leitor através de uma espécie de polifonia estilística. Este terreno linguístico, habilmente tecido, permite, por sua vez, a percepção da superficialidade, do aborrecimento e do tédio que caracterizam tantos dos seus personagens da burguesia brasileira oitocentista. A metalinguagem permite, igualmente, a recuperação dos vários modos de expressão (lugares-comuns e clichês) que a tradição linguística oferece já

estruturados. O autor carioca os utiliza em modo duplo: como *topoi* chamados em causa para dizer alguma coisa com maior facilidade e como desconstrução, ao denunciar alguma coisa obsoleta, vulgar ou caricatural.

No que diz respeito à gíria, no entanto, convém lembrar da esquecida lição de Mattoso Câmara Jr.[20] quanto ao caráter humorístico do autor, que se aproveitaria da gíria para desenvolver uma nota inesperada na incoerência de desenvolvimento da expressão, assim como a utilizaria como uma forma de desprezo pelos preconceitos estéticos do leitor. Um dos magníficos exemplos fornecidos pelo linguista é a expressão "Ao vencedor as batatas!", com que Machado encerra *Quincas Borba,* desestruturando, com uma frase (que lembra a popular "vai plantar batatas!"), a moral do romance; ou seja, tanto os vencidos como os vencedores têm um destino que se assemelha, igualado pela futilidade das lutas humanas.[21]

Uma anotação merecem, também, os adjetivos. Machado de Assis, criado na escola de Victor Hugo, Baudelaire e Flaubert, sabia muito bem que o adjetivo comunica tonalidade à expressão. No já citado *Teoria do Medalhão,* ao ensinar ao filho como se fazer notar na melhor sociedade brasileira, o pai explica que ele deverá ser como o adjetivo, "Porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário" (OC, II: 293).

Uma das características do adjetivo machadiano, por sinal, é o seu aspecto psicológico, como na expressão famosa dos olhos

---

[20] Cf. J. Mattoso Câmara Jr., "A gíria em Machado de Assis", in *Ensaios machadianos: língua e estilo.* Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977, pp. 135-43.

[21] J. Mattoso Câmara Jr. sugere pontos de contato do Humanitismo com as teorias de Nietzsche, que Machado conheceria de segunda mão, por intermédio de leituras informativas, como resenhas jornalísticas, e por intermédio de Schopenhauer, do qual possuía um conhecimento direto. Cf. J. Mattoso Câmara Jr, *Ensaios machadianos*, cit., pp. 95-108; F. I. Fonseca, "Deixis e pragmática linguística", in Isabel H. Faria et al., *Introdução à linguística geral e portuguesa.* Lisboa: Caminho, 1996, pp. 437-45.

de Capitu, em que o adjetivo (uma hipálage, no caso) tem valor quase adverbial: "Olhos de cigana, *oblíqua* e *dissimulada*". É a perspectiva, também, de outro dos seus conhecidos textos, no exemplo da descrição da cartomante ("A cartomante"): "Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos *sonsos* e *agudos*". Outra metonímia dos olhos pela pessoa para caracterizar o lado charlatão mas agudo da italiana, na sua capacidade de perceber os estados psicológicos do interlocutor. Muitos são os exemplos de adjetivos que intensificam, geralmente acompanhados por entonação exclamativa: "– *Bela* mulher! *Grande* mulher! *belos* e *grandes* amores!" ("Mariana"). Entre os inúmeros tipos de intensificação do adjetivo, lembramos a descrição irônica e caricatural do personagem José Dias – um agregado –, expressa sinteticamente por um adjetivo no grau superlativo, no capítulo IV do *Dom Casmurro*: "Um dever amaríssimo!":

> José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, servia a prolongar as frases. [...] Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos. Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado que era dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo! (OC, I: 812-813).

O caráter interessado e falso do *agregado* é ulteriormente sublinhado pela linguagem de circunstância que usa, cobrindo o vazio do conteúdo com a ênfase dos adjetivos que, segundo Bentinho, serviam para "dar pernas longuíssimas a ideias brevíssimas".

Já o capítulo XV, "Marcela", é um exemplo de retomada de *Lucíola* (1862), de José de Alencar, episódio este inspirado na *Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas (filho). Há uma série de coincidências e alusões que repropõem a relação romântica de Paulo e Lúcia na de Brás Cubas e Marcela, só que com intenção

desidealizadora[22] do célebre modelo romântico. Do mesmo modo, o capítulo XXX, "A flor da moita", sugere o tema famoso da deformidade física ligada à deformidade moral, tratado num igualmente famoso romance de Alencar, *A pata da gazela* (1870). Enfim, o capítulo IV, "Ideia fixa", tomado como modelo do conceito de história machadiano, já foi estudado como exemplo da influência de Luciano e da sátira menipeia em *MPBC*.[23] Indicamos, também, o capítulo CXXX, "Para intercalar no capítulo CXXIX", como outro sugestivo exemplo de comunicação oblíqua. A retomada de personagens de obras clássicas para sintetizar uma ideia é um processo de intertextualidade com função irônica específica, como no caso da exposição que Quincas Borba faz do Humanitismo, filosofia da defesa da vida, contra a dor: "Pangloss, dizia-me ele ao fechar o livro, não era tão tolo como o pintou Voltaire". (OC, I: 617).

Quanto às metáforas machadianas, já mereceram um estudo bem realizado por Dirce Côrtes Riedel.[24] Basta ler o sumário do seu livro para termos um elenco bastante nutrido delas, dividido por temas: 1) Razão contra sandice; 2) Edições e erratas; 3) Águia/frango rasteiro; 4) Um piquenique de ilusões; 5) Uma Beatriz para dois; 6) Santa-Maometana-Cleópatra; 7) Lucros e perdas; 8) Um tecido invisível; 9) Ressaca; 10) Medalhões; 11) Otelo e D'Artagnan; 12) Estrelada, Ezequiel, e também Sofia; 13) A mesma flor eterna; 14) Sacos de espantos.

Vale, para a indagação das metáforas, o método que adotamos neste capítulo: as metáforas e alegorias machadianas fazem parte do projeto estético e ideológico e não fogem de um processo específico do autor e do seu regime de sentido. O mais

---

[22] É interessante ver a análise detalhada do episódio realizada por R. Schwarz, embora com objetivos diversos dos nossos, in R. Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Duas Cidades, 1990.

[23] Cf. E. Sá Rego, *O Calundu e a Panacéia.* cit., pp. 33-76.

[24] Cf. D. Côrtes Riedel, *Metáfora, o espelho de Machado de Assis.* cit., Sumário.

característico neste âmbito é o movimento de fazer e desfazer as metáforas, que ora se alongam como no episódio de Eugênia, nas *Memórias póstumas*, ora se sintetizam nos famosos filosofemas machadianos, diluídos pela sua obra.

## 3.3. A ironia como comunicação oblíqua

Machado de Assis foi um grande interlocutor da sociedade brasileira de seu tempo – e de todos os tempos –, criador de múltiplos gêneros e situações linguísticas e temáticas ricas de invariantes e tipologias ainda atualíssimas e longe de terem sido aprofundadas em estudos sistemáticos. Um desses aspectos relevantes é a ironia sutil de sua prosa dialogante, – uma "graça dançarina",[25] – expressa naquela capacidade de chamar em causa o leitor, insinuando, implicando ou, até mesmo, *ralhando* com ele, quando o considera *desatento*.

A este respeito, é sempre bom voltar aos mestres, retomando as palavras de síntese de Antonio Cândido, no final do seu *Esquema de Machado de Assis*:

> Este Machado de Assis despretencioso e de bom humor constitui porventura o ponto de referência dos demais, porque dele vem o *tom,* ocasional e reticente, digressivo e coloquial, da maioria dos seus contos e romances. Nele se manifesta o amor da ficção pela ficção, a perícia de tecer histórias, que se aproxima da gratuidade determinativa do jogo.[26]

---

[25] Cf. G. Corção, "Machado de Assis, cronista", in M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. 3, cit., p. 325.

[26] Cf. A. Cândido, "Esquema de Machado de Assis", in *Vários escritos,* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 32.

Embora esse sistema (ou *tom*) seja preponderante ao longo de sua obra, estando presente nitidamente nos contos e nas crônicas (principalmente a partir de 1887), será assumido mais abertamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas,* pela referência explícita ao leitor e mediante um processo de construção da ironia como estratégia interdiscursiva.

A língua literária machadiana, como não poderia deixar de ser, manifesta-se na enunciação, como um sistema de linguagem, enfim.[27] Do ponto de vista expressivo e no âmbito do discurso, o *tom* irônico manifesta-se na construção retórica do texto de modo complexo, pressupondo uma espécie de multiplicação do sentido numa comunicação trabalhada por muitas vozes que se contrapõem na narrativa, com efeito interdiscursivo.

Quanto à interdiscursividade,[28] que leva a uma comunicação oblíqua em Machado, ela pode ser tomada tanto como relação entre discursos ou enunciados que cada texto oral ou escrito mantém com todos os discursos ou enunciados de uma dada cultura, quanto na sua vasta gama de possibilidades de citar a palavra do outro, daquela mais explícita àquela mais inferencial. Esse processo nos remete, por sua vez, a um certo efeito de repetição,[29] outra característica do trabalho machadiano. Uma série de estudos – de Bakhtin à *Rezeptionskritik* de Constança até as pesquisas de linguística pragmática mais recentes – tem

[27] Cf. M. Bakhtin, "Il problema del testo nella linguistica, nella filologia, e nelle altre scienze umane", in *L'autore e l'eroe, teoria letteraria e scienze umane,* [*Estetika slovesnogo tvorcestva*, 1979], a cura di C. Strada Janovic, Turim: 1988, pp. 291-319.

[28] Cf. S. N. Salomão, "A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: as *Memórias póstumas de Brás Cubas*", in *Da palava ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura*, Viterbo: Sette Città, 2012, pp. 39-76; e M. N. Lins Soares, *Machado de Assis e a análise da expressão,* Rio de Janeiro: INL, 1968, pp. 65-79.

[29] Cf. A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Ed. du Seuil, 1979. Compagnon, ao retomar a análise de Benveniste sobre a distinção *langue/discours*, tratou da interdiscursividade como relação de um discurso com um ou outros discursos que ecoam dentro daquele discurso primeiro, sendo objeto principal da interdiscursividade a repetição.

realçado o valor do *outro* como interlocutor direto, ou como sujeito evocado pelo enunciado.[30] Pode-se falar, em vários exemplos machadianos, da ironia como intenção, inserida no projeto comunicativo do emitente como processo duplo a ser reconstruído e remodulado pelo receptor.[31]

No âmbito do desenvolvimento dos estudos em torno da intertextualidade, por sua vez, Jakobson chamou a atenção para a mudança de códigos quando confrontamos duas línguas e duas culturas no trabalho da tradução.[32] A contemporânea atenção dedicada ao intercâmbio de culturas, por outro lado, detectou a importância do hibridismo e da apropriação de modelos linguísticos e literários por parte das literaturas pós-coloniais, consideradas realidades *in-between,* no que diz respeito ao sistema linguístico-cultural do Ocidente. Alargando o conceito, pode-se considerar como parte deste processo o discurso irônico machadiano: uma comunicação oblíqua que abarca a paródia, a estilização e o pastiche. No âmbito desses recursos utilizados por Machado na construção da sua ironia, são chamados em causa romances canônicos da literatura ocidental. Será a partir dessas noções básicas que se pode examinar a construção da ironia na sua obra, levando-se em consideração diversos níveis do trabalho retórico e textual.

## 3.4. Ironia, citação, repetição e eco

Processo comum na escritura machadiana é o da repetição. Encontra-se tanto no âmbito da frase como na macroestrutura

---

[30] Ver, a respeito, o estudo de M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milão: Feltrinelli, 1984, que, entre outras qualidades, reúne o acervo de conceitos decorrentes do dialogismo de Bakhtin e dos principais teóricos da ironia com forte base linguística.

[31] Cf. W. Iser, *The implied Reader – Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 14; e U. Eco, *Lector in fabula*, Milão: Bompiani, 1979.

[32] Ver R. Jakobson, "Linguistic Aspects on Translation", cit., pp. 232-39.

da narrativa. Do primeiro caso, são exemplos frases como: "uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor;" (OC, I: 546). Nas *MPBC*, podemos observar diversos tipos desse processo com funções determinadas. O conjunto de citações no romance, por exemplo, representa valores dialógicos bastante fortes. A citação por referência aparece logo no conhecido *Prólogo da quarta edição*:

> Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?" Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na Minha Terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo." Toda esta gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. (OC, I: 512).

O prólogo, assumido biograficamente pelo autor que o assina, inicia o jogo intertextual e paródico, numa espécie de legitimação brincalhona do romance que se vai ler, chamando em causa os críticos brasileiros contemporâneos: Capistrano de Abreu e Macedo Soares. Todavia, Garrett, Sterne e Xavier de Maistre, que servem de recurso à autenticação do modelo, também são colocados na roda. Como é sabido, o livro será comparado, no primeiro capítulo, à Bíblia, principalmente ao Pentateuco, e ao "undiscovered country" de Hamlet, para indicar semelhanças literárias ou de circunstância histórica. Inúmeras serão,

ainda, as citações intertextuais propriamente ditas, indicadas entre aspas. A citação do *Tartufo*: "La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir" (OC, I: 524); ou das *Escrituras* (*Atos*, 9: 7), "Levanta-te, e entra na cidade" (OC, I: 555): todas servem de tema ou de glosa aos respectivos capítulos em que se inserem.

Inúmeras são, também, as citações intertextuais reelaboradas, quando o autor retoma textos clássicos da literatura brasileira ou da literatura universal e os reescreve, intercalando-os, ou adaptando-os à circunstância da trama, como já analisamos em I, 1.2.3. Em *MPBC*, temos alguns exemplos mais circunscritos, mas não menos importantes:

> E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, [...] o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. Pobre namorado das *Mil e uma noites*! Vi-te ali mesmo correr atrás da mulher do vizir... (OC, I: 538-539).

Outro modelo é o da carta de Quincas Borba, ao restituir ao amigo o relógio roubado há tempos: "*Que voulez-vous, monseigneur?* – como dizia Fígaro, – *c'est la misère*" (OC, I: 599). Ou ainda, no capítulo LVII, "Destino": "Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: *Di pari, come buoi, che vanno a giogo;* e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo". (OC, I: 571).

Podemos falar, finalmente, de citação implícita, estruturalmente construída. Neste caso, o narrador faz falar um personagem por ele ou insinua um determinado sentido por meio das histórias que intercala na narrativa, exigindo aquele trabalho de decodificação complexo, porém sedutor, que atrai o leitor narrativa adentro. O capítulo L encerra-se com a delirante valsa de Brás Cubas e Virgília. Era o início do romance que, se começava

cercado pelas dúvidas morais do adultério, afirmava-se pelo delírio da posse. Assim, o capítulo "É Minha!" inicia e traz, no título, a mesma frase exclamativa de Brás Cubas:

> É minha! disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a ideia entranhando no espírito, não à força do martelo, mas da verruma, que é mais insinuativa. (OC, I: 566).

Neste início de conquista da mulher de Lobo Neves intercala-se a história da moeda de ouro achada por Brás Cubas à porta de casa e já comentada por nós no capítulo II.1. Rindo-se, Brás Cubas repete, num momento de autoironia, "É minha!" e a mete no bolso. No dia seguinte, através de um mecanismo de compensação, decide-se a devolver a moeda de ouro por intermédio do Chefe de Polícia, acompanhada de uma carta em que pede o empenho na tarefa de achar o verdadeiro dono. A autoironia afasta o narrador do personagem, tornando-o simultaneamente sujeito e objeto da ação narrada. O movimento é consciente e explícito na sua intenção porque o próprio narrador confessa que Brás Cubas havia descoberto a "lei das equivalências das janelas", estabelecendo que a única forma de a moral arejar a consciência era a de estabelecer uma janela aberta para cada janela fechada. Brás Cubas devolve a moeda de ouro, mas não a mulher de Lobo Neves.

No capítulo seguinte, o processo da autoironia será desenvolvido, acentuando ainda mais tanto o desdobramento do sujeito e do objeto, quanto o processo metanarrativo do diálogo. Sempre dirigindo-se diretamente ao leitor, o narrador especula sobre a clareza do exemplo dado com a moeda: "Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma cousa mais concreta, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso". (OC, I: 567). E o capítulo LII justamente se intitula "O embrulho misterioso", em que o processo das equivalências morais vai-se desenvolver às avessas, de

modo a manter a simetria. Ou seja, se Brás Cubas devolveu a moeda de ouro achada na porta de sua casa, não devolverá um embrulho achado na praia de Botafogo, contendo cinco mil contos de réis. A equivalência dos capítulos resolve-se, assim, em nível estrutural, com dois capítulos que se negam e se compensam reciprocamente. Desse modo, fica o leitor informado, por intermédio desse recurso de citação implícita, que Brás Cubas se debateu um pouco com a questão moral do adultério, consolando-se com a ideia de que roubava a mulher que já lhe havia sido subtraída anos atrás, quando Virgília era praticamente sua noiva, e apareceu o Lobo Neves.[33]

A ironia machadiana, construída por meio do complexo entrecruzar-se das citações, constitui um processo estrutural da obra, remetendo o leitor para fora ou para dentro do texto, segundo a necessidade de criar um determinado efeito. É este o caso da expressão *enxurro da vida*, citada duas vezes, no capítulo XXIII e no LXXXVII. Vejamos o trecho a seguir:

> [...] havia no Lobo Neves certa dignidade fundamental, uma camada de rocha, que resistia ao comércio dos homens. As outras, as camadas de cima, terra solta e areia, levou-lhas a vida, que é um enxurro perpétuo. Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, *observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro*; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo – perpétuo. E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos. (OC, I: 595, grifo nosso).

Apesar de Lobo Neves ser um adversário de Brás Cubas, este reconhece a dignidade moral do marido de Virgília; mas, homem como ele, lembra que ambos não podem escapar do *enxurro da vida*. A citação leva-nos de volta para o capítulo XXIII, um dos

[33] Cf. C. Perelman e L. Olbrechtes-Tytega, *Tratado da argumentação*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, cap. 5.

mais melancólicos do romance, em que o nosso herói vai se deparar com a morte da mãe e com a indiferente incongruência da doença que a destruiu. Sendo a construção da ironia – no caso, a ironia trágica – parte do processo interdiscursivo e dialogante do texto, o capítulo citado não pode ser considerado isoladamente, sob pena de perdermos a dimensão global da construção narrativa. Ele faz parte de um conjunto em que as partes jogam entre si, e está intimamente relacionado com os capítulos seguintes quanto à caracterização do herói do romance. Assim, a própria técnica de apresentação do personagem é afetada pela construção irônica, formal, da narrativa. O saltar de cá para lá, num bailado galante e diáfano, com algumas interrupções de enfado, é a melhor forma de sentirmos quem é Brás Cubas. Já que é ele mesmo quem narra a si próprio, a narrativa deve necessariamente acompanhar a mobilidade de seu caráter. De fato, trata-se de uma narrativa aparentemente diáfana, que resvala como seu defunto-autor, como no exemplo a seguir que será, na verdade, de introdução do tema – nada leve – da melancolia. Brás Cubas é chamado da Europa porque sua mãe está à beira da morte. O narrador intercala, então, o capítulo XXIV, "Curto, mas alegre":

> E contudo era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidade e presunção. Jamais o problema da vida e da morte me oprimira o cérebro; nunca até esse dia me debruçara sobre o abismo do Inexplicável; faltava-me o essencial, que é o estímulo, a vertigem...
> Para lhes dizer a verdade toda, eu refletia as opiniões de um cabeleireiro, que achei em Módena, e que se distinguia por não as ter absolutamente. Era a flor dos cabeleireiros; por mais demorada que fosse a operação do toucado, não enfadava nunca; ele intercalava as penteadelas com muitos motes e pulhas, cheios de um pico, de um sabor... Não tinha outra filosofia. Nem eu. (OC, I: 545).

O capítulo seguinte, o XXV, contrasta enormemente com o anterior, se compararmos os trechos selecionados. A morte da mãe de Brás Cubas será um momento de conscientização em que a dor fará amadurecer um pouco aquele jovem mimado. A experiência da hipocondria e da melancolia, os dois males que tanto incomodavam o homem oitocentista, é também fundamental no romance:

> Renunciei tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. "Que bom que é estar triste e não dizer cousa nenhuma!" Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos e o espírito ainda mais cabisbaixo do que a figura – ou jururu, como dizemos de galinhas tristes. Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais subtis desse mundo e daquele tempo. (OC, I: 546).

No capítulo XLI, "A alucinação", inicia-se importante acontecimento do enredo: Brás Cubas está para perder sua noiva e, com ela, a possibilidade da brilhante carreira política. Chega atrasado a um encontro com Virgília e não consegue explicar-se bem. Pelo contrário, numa espécie de efeito alucinante, causado pelo forte impacto do reencontro com Marcela, sua antiga paixão juvenil, agora envelhecida, pobre e com o rosto comido pelas bexigas, nosso herói transplanta para a bela Virgília aquela imagem terrível, como se fosse ela a causa da repugnância que traz con-

sigo. Virgília, jovem vaidosa e sensível, recebe muito mal aquele gesto de repúdio, assim explicado pelo narrador no capítulo digressivo,[34] "Que escapou a Aristóteles":

> Outra cousa que também me parece metafísica é isto: – Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, – é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado, rolou até tocar em Brás Cubas, – o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma cousa que poderemos chamar – solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (OC, I: 560).

Nas citações intratextuais, o autor remete o leitor a capítulos ou a passagens internas ao romance.

> Ah! trapézio dos meus pecados, trapézio das concepções abstrusas! A ideia salvadora trabalhou nele, como a do emplastro (capítulo II). ( OC, I: 537).

O próprio narrador coloca entre parênteses o capítulo II, em que aparece a metáfora do trapézio, retomada por ele no capítulo XVII ("Do trapézio e outras cousas"). Outro exemplo de autocitação está no capítulo CXXXVIII, "A um crítico", em que o narrador, sempre na perspectiva dialógico-irônica, dirige-se

[34] S. Pina Gonçalves, "Sobre a retórica da digressão", in *Outras retóricas,* Lisboa: Ed. Colibri, 2006, pp. 93-108.

a um crítico com uma carta. Como já visto, é mais um capítulo em que a *realidade* extraliterária da vida de Brás Cubas é deslocada pela *realidade* do próprio livro, contribuindo para o processo metalinguístico em que a interdiscursividade entre os dois planos da narrativa (enunciação/enunciado) é também parte do processo de construção da verossimilhança do texto. A citação por meio dos títulos dos capítulos é outro recurso de jogo interdiscur-sivo irônico. O capítulo VI tem como título uma citação de Corneille: "*Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?*".

Quanto ao capítulo XLIV, "Um Cubas!", representa bem a ironia como eco. O título é a retomada da expressão de perplexidade e decepção do pai de Brás Cubas ao saber que Lobo Neves roubara ao filho a futura noiva e, consequentemente, o futuro político, idealizado pelo projeto paterno. Na verdade, retoma-se aqui o capítulo III, "Genealogia", em que o narrador explica a origem de seu nome.[35] O fundador de sua família teria sido um certo Damião Cubas, tanoeiro de ofício, mas que, ao se dedicar à agricultura, teria conseguido juntar algum dinheiro, que deixou ao filho, o licenciado Luís Cubas. Este, tendo estudado em Coimbra, tornou-se o antepassado ideal, a partir de quem começava a árvore genealógica considerada pela família. O pai de Brás Cubas, bisneto de Damião, o tanoeiro, alegava que o apelido Cubas teria sido cunhado na África quando um seu antepassado arrebatara trezentas cubas aos mouros. O pai tentara, antes, inserir-se na família do Brás Cubas fundador da Vila de São Vicente e ali morto em 1592. O próprio nome do narrador (Brás) lhe teria sido dado para autenticar a descendência ilustre. Mas a família do pioneiro se opôs, provocando, assim, a criação da história dos mouros e das cubas.

[35] Cuba é a vasilha grande de madeira na qual se guarda vinho ou outros líquidos. Pode significar, também, indivíduo astuto, matreiro. O tanoeiro é o indivíduo que conserta as cubas.

Pode-se dizer que o capítulo III ecoa no capítulo XLIV. Segundo o narrador, seu pai era "homem de imaginação"; por isso, "escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*". O jogo de palavras sobre o nome de Brás Cubas continua a desenvolver-se. "Um Cubas", segundo a "imaginação graduada em consciência" do pai, repropõe-se como título do capítulo e como essência vazia. Um Cubas imaginado, fantasiado, que o narrador jamais conseguiu ser, pelo menos na dimensão almejada pelo pai. A expressão é repetida, pelo menos cinco vezes, seguida de ponto de exclamação: "Um Cubas!". Numa análise macroscópica do romance, este exemplo apresenta alto rendimento metafórico, pois a repetição do nome revela com extrema concretude a essência de uma identidade jamais encontrada; e esta é, sem dúvidas, uma das chaves de interpretação do romance, a partir do herói que lhe dá o nome. Uma elite "construída" a partir do nada buscava o reforço de uma ideia lançando mão do golpe do casamento e do emprego público como político.

Para encerrar este item, lembramos que o *Memorial de Aires* é uma espécie de reescritura de *Ressurreição*. Neste caso, a retomada é total e resume todos os processos enunciados acima.

## 3.5. A memória linguístico-literária

> *Eu é que os hei de enfeitar* [os fatos], *com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo.*
>
> Machado de Assis (OC, III: 541).

Podemos concluir esta síntese, sublinhando que a língua literária de Machado – que naturalmente interage no âmbito da língua comum, em especial num momento socialmente dinâmico e transformador como o segundo Oitocentos brasileiro, – guarda

em si tanto a memória literária como a memória linguística da cultura luso-brasileira. É, ainda, responsável pela modificação dos circuitos de enunciação e de referência, solicitando a língua literária para novos espaços do discurso e novos interlocutores, fora dos conventos, das academias, da Corte e dos ambientes retóricos jurídico-administrativos. Machado enfrenta o mercado dos bens simbólicos, com a sua presença nos jornais e nas revistas literárias, assim como no teatro e na tradução. Simultaneamente, o escritor carioca abre-se para a intertextualidade, recuperando, com o uso da paródia, da sátira e do pastiche, seja a tradição clássica grego-latina como os modelos tópicos da tradição ocidental, de Cervantes a Flaubert e de Sterne a Edgar Allan Poe. A sua frase apresenta-se simplificada, valorizando a acumulação paratática em vez do encadeamento hipotático.[36] Nos textos de análise introspectiva – que são a maioria e os melhores – a frase será, no entanto, tortuosa e plena de lítotes para expressar as nuances da complexidade psicológica em que Machado é mestre[37]. O nosso autor alarga os recursos lexicais, introduzindo moderadamente, em contextos sociolinguísticos específicos, a linguagem popular e familiar. O mesmo realiza no que diz respeito aos indianismos e aos africanismos que caracterizam o contexto linguístico multicultural brasileiro. A atenção aos autores canônicos da língua, por sua vez, dará à sua prosa aquele sabor clássico e ao mesmo tempo fluido, que a distinguem. Machado combaterá a retórica romântica, bombástica e enfática, ligada ao exotismo das construções linguísticas em que os tupinismos abundavam, como no *Y Juca Pirama* (1851), de Gonçalves Dias, ou no *Iracema* (1865),

---

[36] Cf. E. Auerbach, *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental,* São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 497.

[37] Cfr. H. Martins, "A litotes em Machado de Assis", in *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2005, pp. 309-333. Cfr. também p. 359 deste estudo, nota 57.

de Alencar. Tomará distância, igualmente, da língua crua e nua do realismo-naturalismo, consolidando, na segunda fase do seu percurso, um impressionismo matizado e sugestivo. Como vimos, o adjetivo ultrapassa, em Machado, a função tradicional de epíteto, tornando-se um instrumento lúdico e subversor da previsibilidade e da monotonia da sequência textual. Como o seu mestre português, Almeida Garrett, Machado foi um atento estudioso da língua portuguesa; e, como ele, "junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade".[38] Devemos nos lembrar, por outro lado, da revolução linguística realizada por Eça de Queirós, em Portugal, e por José de Alencar, no Brasil, para eliminar o clichê de autor-ilha atribuído a Machado de Assis no panorama brasileiro. Sem dúvida, do Morro do Livramento, de onde partiu, Machado construiu uma sólida cultura linguística e literária que o confirma, ainda hoje, como autor maior da Cidade das Letras que ele tanto apreciava e tanto ajudou a construir no Brasil.

[38] "Quem disse de Garrett que ele só por si valia uma literatura disse bem e breve o que dele se poderá escrever sem encarecimento nem falha. Também ele o proclamou assim, ainda que mais longamente, naquele prefácio das *Viagens na minha terra*, que é a sua maior apologia. [...] Estamos a celebrar o centenário do nascimento do poeta, que pouco mais viveu que meio século e acodem-nos à mente todas as suas invenções com a forma em que as fez vivedouras. [...] celebramos o escritor, um dos maiores da língua, um dos primeiros do século, e o que junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade." Machado de Assis, "Garrett." *Gazeta de Notícias*, 4 fev. 1899. Cf. M. de Assis, *Obras completas,* cit., vol. 3, p. 931.

# III. Machado de Assis e a Itália

*A Itália dá-me não sei que reminiscências clássicas e românticas, que faz crescer o pesar de não haver pisado esse solo tão amassado de história e de poesia.*[1]

Machado de Assis, 1896.

---

[1] Cf. C. Virgilio (org.), *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*, Rio de Janeiro: INL-Ministério da Educação e Cultura, 1969, p. 96.

1

# A Itália através de filtros literários: Stendhal e outros

*A Itália é a Danaide antiga. Podemos pedir-lhe e exaurir-lhe os talentos, um por um; ela os inventará novos; ao lado de Salvini, Rossi; depois da Ristori, Duse-Checchi; feições diversas, arte única.*[1]
Machado de Assis, 1896.

*Leopardi é um dos santos da minha igreja, pelos versos, pela filosofia, e pode ser que por alguma afinação moral; é provável que também eu tenha a minha corcundinha.*[2]
Machado de Assis, 1898.

Guia este capítulo a noção de que é necessário integrar, no sistema da cultura brasileira e no cânone machadiano em particular, todas aquelas contribuições aparentemente marginais que

---

[1] M. de Assis, in *A Semana*, 17 de julho de 1885. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 575.
[2] Ibidem, p. 162.

colaboraram para a formação de uma identidade linguística, literária e cultural coletiva. Machado foi um grande exemplo de síntese num momento em que vários eram os modelos a seguir e quando se estava ainda definindo o perfil de uma identidade cultural brasileira.

Se a relação de Machado de Assis com a cultura italiana ainda não foi estudada de forma abrangente e sistemática, também é verdade que não há, até o momento, um estudo histórico completo que dê conta da presença italiana no Brasil do século XIX, principalmente do ponto de vista cultural. Basta lembrar que a princesa napolitana D. Teresa Cristina de Bourbon, esposa de Dom Pedro II, reinou de 1843 a 1889, sendo muito pouco conhecida a influência que, durante 46 anos, tal figura exerceu no Rio de Janeiro e no Brasil, de modo geral. A essa carência une-se a falta de uma edição crítica completa da extensa obra do autor carioca. Portanto, não sabemos, de forma definitiva, como e quando o nosso escritor aprendeu a língua italiana e de que forma os autores que conheceu e absorveu estão ou não presentes na construção estrutural do seu cânone estilístico-literário e linguístico. Machado realizou importante tradução de Dante, sendo este um autor que o escritor carioca muito cultivou ao longo de sua obra, durante pelo menos 40 anos, uma vez que a primeira citação do poeta florentino é de 1864 (uma epígrafe da *Vita Nuova* ao poema "Versos a Corina", de *Crisálidas*) e a última, de 1908, no romance *Memorial de Aires* (sob as datas de 11 de fevereiro e de 12 de setembro de 1888).[3]

---

[3] Sobre as traduções de Dante no Brasil, cf.: S. N. Salomão, "Dante na tradição brasileira", in *Dante, oggi* / 3, Nel mondo, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi, XIV / 3, 2011, Roma: Viella, 2011, pp. 375-90. O estudo foi reeditado em Portugal, in D. Di Pasquale e T. Guerreiro da Silva (orgs.), *Estudos Dantescos. Tradução e recepção das obras de Dante em Portugal e no Mundo,* Lisboa: Ed. Cosmos/Centro de Estudos Comparatistas de Lisboa, 2014, pp. 83-96.

O presente capítulo busca preencher algumas dessas lacunas por meio da leitura minuciosa de textos consultados por Machado e da reconstrução da atividade cultural italiana, – principalmente literária, dramática e musical, – de que participou. Uma primeira constatação parece-nos importante fazer: a de que muito do que Machado aprendeu sobre a Itália o fez através do olhar histórico, cultural e anedótico de Stendhal, nos eruditos volumes que o escritor francês dedicou à terra de Dante. Além dos estudos sobre a *Histoire de la peinture en Italie* (1817) e as notícias sobre *Rome, Naples et Florence* (1817), o escritor francês deixou-nos uma espécie de guia turístico ainda hoje editado e muito conhecido: *Promenades dans Rome,* publicado em 1829. Uma edição completa deste trabalho, de 1873,[4] encontra-se na biblioteca de Machado de Assis, segundo levantamentos realizados. Nesse último trabalho, Stendhal narra, sob a forma de diário, a sua viagem, de 3 de agosto de 1827 a 23 de abril de 1829, apresentando elencos de palácios romanos a serem visitados, dissertando sobre a história dos papas e das suas respectivas famílias, descrevendo detalhadamente os inúmeros monumentos e locais históricos de interesse. Não menos precisa é a descrição das igrejas, com as suas obras de arte pictóricas, estátuas e tapetes, num percurso de instrução crítica filtrada pela prosa de excelente qualidade literária. Completa o volume, ainda, um precioso elenco de todos os imperadores romanos e de todos os pontífices, rico e útil apêndice informativo. O livro, enfim, é semelhante a outros roteiros e diários de viagem que se fizeram a partir do século XVII, quando

[4] Cf. H. B. Stendhal, *Promenades dans Rome* [1829], *édition complète de préfaces et fragments entièremente inédits,* vol. I e II, Paris: Michel Lévy, 1873. Os dois volumes constam do levantamento feito na biblioteca de M. de Assis. Cf. "Revendo a biblioteca de Machado de Assis", in *A biblioteca de Machado de Assis*, org. por J. L. Jobim, Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 263-64. A data do segundo volume é citada de modo incorreto. Stendhal escreveu, também: *Histoire de la peinture en Italie*, Paris: Didot l'aîné, 1817 e *Rome, Naples et Florence*, Paris: Delaunay, 1817. Em italiano há várias traduções, atualmente, entre as quais: *Roma, Napoli e Firenze, Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari: Laterza, 1974, prefácio de C. Levi.

a visita à Itália fazia parte do itinerário do que se convencionava chamar "viagem de formação"; mas é uma curiosidade, igualmente, para os estudiosos de Machado, porque confirma a vivência literária do escritor carioca, para a qual Augusto Meyer chamara a atenção, naquela frase-*slogan*: "O caramujo só viveu dentro da arte".[5]

É esta perspectiva que vamos encontrar, também, na correspondência de Machado com o seu jovem amigo e protegido, Magalhães de Azeredo, que acabaria os seus dias em Roma, em 1963, no final da sua carreira diplomática. Nesse epistolário achamos a confirmação que buscávamos, entre várias declarações nostálgicas de Machado quanto à Itália. O nosso escritor exorta o amigo a escrever sobre a cidade eterna e cita Stendhal (além de Byron e de Musset), atestando o que vamos avaliando:

> Conclua o seu livro sobre Roma. Roma e Grécia não perdem o seu grande prestígio, por mais que hajam fatigado alguma vez. [...] Sei o que Byron ainda pôde achar nas águas do Lido e o que Stendhal contou de Milão, sem esquecer os versos de Musset e de tantos outros.[6]

## 1.1. Capitolina – Capitu

> *Como é que me achei ali em cima? Era um pedaço de telhado, inclinado, velho, estreitinho, com cinco palmos de muro por trás. Não sei se fui ali buscar alguma coisa; parece que sim, mas qualquer que ela fosse, tinha caído ou voado, já não estava comigo. Eu é que fiquei ali*

[5] Cf. A. Meyer, *Machado de Assis,* Rio de Janeiro: São José, 1935-58, p. 89.

[6] Cf. C. Virgilio, *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*, cit., p. 108.

> *no alto, sozinho, sem nenhum meio de voltar abaixo. [...] Leitor, a razão é simples. Cuido que há na vida em perigo um sabor particular e atrativo; mas na paciência em perigo não há nada. A gente recorda-se de um abismo com prazer; não se pode recordar de um maçante sem pavor. Antes a rocha Tarpeia que um autor de má nota.*
>
> Machado de Assis:
> "Antes a Rocha Tarpeia..."

Vamos encontrar em *Promenades dans Rome,* por exemplo, uma possível explicação para o nome da protagonista feminina do *Dom Casmurro*: Capitolina. A questão do nome é levantada por Helen Caldwell no capítulo de sabor shakespeariano, "O que há num nome", do seu já citado estudo, em que a crítica americana se demora na elucidação do valor simbólico dos nomes nesse romance. Em relação a Capitu, no entanto, além da óbvia relação com o Capitólio romano, a estudiosa lembra o sentido figurado do substantivo, em português:

> [...] "triunfo, glória, eminência, esplendor, magnificência". Machado utilizou esta palavra com os sentidos acima e também em um sentido mais específico que pode ser encontrado no ditado "do Capitólio à rocha Tarpeia não vai mais que um passo", no qual ela significa "as glórias ou prazeres deste mundo" bem como as "glórias de uma alta posição".[7]

[7] Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, cit., p. 76.

Aqui acaba as suas conclusões a crítica americana. Pois justamente Stendhal, sob a data de 28 de dezembro de 1827, quando descreve a sua visita ao Capitólio, lembra que aquela pequena colina foi o centro do Império Romano e nos fornece interessante explicação, lendária, para o nome. Este estaria ligado à descoberta da cabeça de um certo Tolus, ainda intacta, durante as escavações para a construção do templo de Júpiter, ultimada por Tarquínio Prisco. Esse extraordinário acontecimento teria mexido com a imaginação do povo romano que, após consultar os adivinhos da época, chegou à conclusão de que aquela cabeça, *caput,* anunciasse claramente que o lugar seria a capital do mundo (*caput mundi*). Deste modo, conclui o seu relato o escritor francês:

> Assim a colina, primeiramente chamada *Saturnius,* de Saturno que ali reinou, e depois Tarpeio, porque uma jovem romana de nome Tarpeia [Tarpea], que havia traído o seu país, ali foi assassinada pelos sabinos, tomou, enfim, o nome de *Capitolium,* das duas palavras *caput Toli* (cabeça de Tolus).[8]

Como se pode perceber, esta é a verdadeira elucidação para o ditado citado por Caldwell: "do Capitólio à rocha Tarpeia não vai mais que um passo", em que se compreende bem a alusão da queda. É, também, uma das formas de morte previstas pelo código penal romano para os que cometiam alta traição: a pena de "despenhadeiro" – o lançamento do condenado do alto de uma escarpa da colina do Capitólio, onde ficava o Fórum e o templo de Júpiter, chamada, ainda hoje, de "Rupe Tarpea". Como era nesse templo que culminavam os triunfos dos generais romanos, popularizou-se a expressão para lembrar aos políticos arrogantes que se pode escorregar de uma

---

[8] H. B. Stendhal, *Promenades dans Rome*, cit., p. 188: "Ainsi ce mont, appelé d'abord Saturnius parce que Saturne y avait régné, ensuite Tarpeïen parce que Tarpeïa, jeune Romaine qui trahissait son pays, y avait été tuée par les Sabins, prit enfin le nom de Capilolium, formé des deux mots latins *caput Toli* (tête de Tolus) ". (Tradução nossa.)

posição elevada ou de grande popularidade para a morte, o esquecimento ou a desonra. Por isso a expressão "ir do Capitólio à Rocha Tarpeia" alude aos altos e baixos que, num dia, proporcionam a subida ao cume da fama e, noutro, conduzem à queda, à perda total do prestígio. Temos, ainda, a informação sobre a "traição", referida na lenda, que a crítica americana poderia com maior razão ter atribuído à escolha machadiana, se a tivesse conhecido.

É bom lembrar que não estamos realizando, aqui, um estudo sobre a origem dos nomes dos personagens machadianos e, sim, uma pesquisa, o mais filologicamente possível comprovada, das fontes italianas de Machado, que influíram não só na sua bagagem cultural como na estrutura dos seus romances e na construção do contexto oitocentista em que viveu.

Em relação ao episódio que narramos acima a partir de Stendhal, confrontamos o trecho do autor francês com os livros de história e de arqueologia italianos contemporâneos. Eles confirmam o antigo nome do Capitólio que, antes de se chamar *Capitolium,* foi chamado de *Mons Tarpeius,* a partir do nome de uma mulher, Tarpeia, cuja conduta teria sido determinante para o êxito do confronto entre romanos e sabinos. A fonte é o histórico Varrão, no seu *De Lingua Latina* (V, 41), e se liga ao famoso episódio do "rapto das sabinas". Segundo as fontes históricas antigas, o rapto foi ordenado por Rômulo, o primeiro rei de Roma, com o objetivo de assegurar a união do povo romano com os sabinos. Realizado o sequestro das jovens virgens – que se uniriam em casamento com os romanos, – os sabinos, comandados por Tito Tácio, reagem imediatamente e acampam nas cercanias do Capitólio, para estudar como teriam acesso à inexpugnável rocha capitolina. É quando entra em cena a nossa Tarpeia que, segundo a tradição, era uma Vestal, filha de um dos guardiões da rocha. Quando foi apanhar água para os rituais romanos, a moça que, de todo modo, era uma virgem a quem era proibido qualquer contato com homens estrangeiros em relação à sua casa e à cidade, encontra Tito Tácio, belo, imponente e coberto

de braceletes de ouro que a fascinam. Segundo o poeta Propércio, numa das suas mais famosas e belas elegias (IV, 4, 31-46), Tarpeia havia traído o seu povo não porque seduzida pela avidez do ouro, mas porque perdidamente enamorada de Tácio.[9] Sempre segundo o poeta, entre os dois teria sido celebrado um pacto celerado: a jovem abriria a porta da cidade em troca do ouro que os sabinos levavam nos braços esquerdos (com os quais não lutavam): os preciosos braceletes de ouro. Como vingança, no entanto, os sabinos, ao entrarem na cidade, jogam sobre Tarpeia não só as pulseiras como também os escudos, sob os quais a jovem morre massacrada. Há uma outra versão, de Dionísio de Alicarnasso, favorável a Tarpeia, segundo a qual a moça havia feito desse modo para que os sabinos, ao deixarem os escudos, pudessem ser combatidos e vencidos pelos romanos. De qualquer forma, nas duas versões, o fim é igualmente trágico. Plutarco assim registra o episódio que liga Tarpeia à rocha:

> Sepulta, então, Tarpeia naquele lugar, a colina foi chamada Tarpeio [*Tarpeo*], até o momento em que Tarquínio consagrou o lugar a Júpiter, quando os restos mortais foram transferidos para outro lugar e o nome de Tarpeia desapareceu; com exceção de uma rocha, no Capitólio, que ainda hoje chamam de Tarpeia e da qual lançam os malfeitores.[10]

É fácil perceber a riqueza fantasiosa dessas histórias lendárias e o quanto poderiam ter impressionado Machado. Ele pode ter obtido confirmação dos fatos principais – a ambição, a traição, o chegar ao cume para depois cair e ser assassinada – em outras fontes da história romana, nos muitos livros que possuía na sua biblioteca. Mas esta curiosidade stendhaliana não é marginal, sem dúvida, como se pode perceber. A construção de Capitu e da sua "cabeça" é muito

---

[9] Cf. D. Puliga e S. Panichi, "Il tempio di Giove Capitolino", in *Roma, monumenti, miti, storie della città eterna,* Turim: Einaudi, 2012, pp. 10-6.

[10] Cf. Plutarco, *Vita di Romulo*, 18, I. (Tradução nossa.)

complexa e vai da força dos cabelos à magia dos olhos e à tentação dos lábios na cena belíssima do beijo, tema que desenvolveremos em item específico, mais adiante. Do estilo de Stendhal, podemos dizer, ainda, que, nesses textos dedicados à Itália, alcança aquele misto de síntese e de gosto pelo picante que muito deviam interessar a Machado, também.

Numa crônica publicada no *Almanaque* da *Gazeta de Notícias*, em 1887, temos a comprovação de que Machado conhecia o sentido desenvolvido acima. O título é muito ilustrativo: "Antes a Rocha Tarpeia...". Nele, há uma citação do canto III do *Inferno* de Dante: "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate...". Dante e Virgílio chegam diante da porta do Inferno, sobre a qual se lê uma mensagem escrita numa cor escura (e com significato obscuro). Ela coloca em alerta quem está para entrar, avisando que, uma vez atravessada a porta, não há esperança de voltar atrás; a experiência vai durar por toda a eternidade. Dante percebe logo o sentido, e Virgílio o prende pela mão, dizendo-lhe de não ter medo e de preparar-se para o ingresso no Inferno, entre as almas danadas dos indolentes, ou seja, daqueles que não se alinharam, que não tomaram parte na luta entre Deus e Satanás. A crônica machadiana, no entanto, está na linha do fantástico expresso na "Chinela turca", em que o advogado Duarte tem que aturar uma grande maçada, quando está para sair para um baile no qual o aguarda uma bela namorada loura: ouvir a leitura de um péssimo escritor. No nosso caso, o narrador fala da fascinação causada por um pesadelo em que o protagonista se encontra num telhado, sem poder descer (alusão à rocha); num segundo pesadelo, dá-se o exemplo da "Chinela turca". O narrador entra por uma porta e encontra o péssimo escritor, que seria uma experiência tão alucinante como a do *Inferno* dantesco ou da rocha Tarpeia, significando, aqui, a ameaça de morte.

Para um estudioso de Machado, esta crônica não é tão inocente quanto parece. Esse estado, entre o sonho e a realidade, o pesadelo e a morte, faz pensar na experiência do trágico, presente

na sua obra, assim como na epilepsia, com os seus surtos de inconsciência. Vejamos este outro trecho da crônica:

> Respirei à larga, com o sentimento da pessoa que sai de um pesadelo. Mas aqui deu-se um fenômeno particular; livre de perigo, entrei a saboreá-lo. Em verdade, tivera alguns minutos ou segundos de sensações extraordinárias; vivi de puro terror, vertigem e desespero, entre a vida e a morte, como uma peteca entre as mãos destes dois mistérios. A certeza, porém, de que tinha sido sonho dava agora outro aspecto ao perigo, e trazia à alma o desejo vago de achar-me nele outra vez. Que tinha, se era sonho? (OC, III: 1012).

Como que despistando, o narrador distende a tensão, concluindo:

> Leitor, a razão é simples. Cuido que há na vida em perigo um sabor particular e atrativo; mas na paciência em perigo não há nada. A gente recorda-se de um abismo com prazer; não se pode recordar de um maçante sem pavor. Antes a rocha Tarpeia que um autor de má nota. (OC, III: 1013).

## 1.2. Os medalhões da casa de Matacavalos e a história romana

Já os medalhões da casa de Matacavalos, César, Augusto, Nero e Massinissa (aliado romano em ocasião fundamental da Segunda Guerra Púnica), depois reproduzidos na casa do Engenho Novo, aparecem nos capítulos II, XXXI e CXLV do *Dom Casmurro*, e a eles o autor-narrador atribui a sugestão de escrever o *Dom Casmurro*:

> Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?
> Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (OC, I: 810).

Eugênio Gomes a eles se refere no seu estudo de 1967, dedicado a esse romance.[11] Num pequeno capítulo, o crítico chama a atenção, igualmente, para o busto em bronze de Voltaire, nas *Memórias póstumas* e, no *Quincas Borba*, para os de Mefistófeles, Fausto, Napoleão Bonaparte e Luís Napoleão. Todos, como sabemos, com valor significativo na trama dos romances. Quanto ao *Dom Casmurro*, John Gledson propôs, a seguir, uma interpretação alegórica destas figuras, em relação ao Império brasileiro, que não nos interessa comentar aqui.[12] Os dois críticos prendem-se principalmente a Massinissa, não só porque esta será a figura que Ezequiel examinará, – quando vai visitar o pai, de volta da Suíça, quando Capitu não existia mais, – como também por ser fato mais conhecido. Sofonisba, mulher de Massinissa, morre assassinada pelo marido, sendo obrigada a ingerir uma taça de veneno, num sacrifício famoso para que o marido mantivesse o poder em suas mãos. Cena que se associa ao episódio da taça de café com veneno que Bento quase dá ao filho Ezequiel, renunciando à primeira ideia de suicídio para punir Capitu. No capítulo XXXI, aliás,

---

[11] Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 59-61.

[12] Ver J. Gledson, *Machado de Assis, impostura e realismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1984], pp. 137-39.

dedicado às curiosidades de Capitu, o narrador destaca, também, a fascinação dela pelas joias e pelo valor da pérola que César, o imperador romano e um dos medalhões do nosso romance, dá à mulher. Eugênio Gomes também sublinha esta questão que, como se nota, liga-se ao episódio dos braceletes no nosso capítulo anterior, da rocha Tarpeia, no Capitólio.

Nicolau Sevcenko, historiador da literatura, por sua vez, assim se pronunciou a respeito do nosso tema:

> Machado publicou *Dom Casmurro* em 1899, no governo de Campos Salles, que consolidou as estruturas política, econômica e financeira da Primeira República. Ele tinha diante de si a obra acabada da nova camada arrivista. Não por acaso Bentinho busca inspiração nas figuras de César, Augusto e Nero, ditadores militares que se beneficiaram do colapso da república romana, estabelecendo o império. Eles eram, acima de tudo, arrivistas. Note-se a presença curiosa de um rei númida, Massinissa, herói das guerras púnicas, que lutou com Cartago e depois foi decisivo na virada, passando para o lado romano.
> As prodigiosas riquezas cartaginesas levaram de roldão as últimas virtudes e instituições republicanas.[13]

Para efeito dos filtros italianos que estamos discutindo aqui, importa registrar que Machado conhece muito bem a história romana e a daqueles medalhões em particular. Possuía na sua bibloteca a *História romana* completa de Tito Lívio, em tradução francesa, assim como as obras completas de Tácito, na mesma língua de tradução. Eugênio Gomes menciona Plutarco (grego, mas com presença em Roma), citado no romance. A posição filosófica de Plutarco é expressão típica da tarda cultura helenístico-

[13] Ver N. Sevcenko, "Troca de elite", in *Folha de São Paulo*, São Paulo, domingo, 30 de setembro de 2007.

-romana, com um genérico fundo platônico em que refluem influências de diversa origem filosófica (aristotelismo, estoicismo, neopitagorismo) e religiosa (em particular, religiões místicas de influência oriental). Plutarco aceita o domínio romano em nome da paz e se preocupa em desenvolver uma história da tradição greco-latina,[14] esta também muito útil para um autor ávido pelas assimilações e hibrismos culturais como Machado. Na biblioteca machadiana encontram-se outros historiadores modernos, menos conhecidos, mas não menos prestigiosos. Machado cita também Suetônio,[15] na sua obra. A propósito de autores ausentes da sua biblioteca, não se deve menosprezar a possibilidade de outras leituras de historiadores que o autor carioca poderia ter encontrado em bibliotecas públicas, como o Real Gabinete Português ou a Biblioteca Nacional; se já não bastasse o número verdadeiramente enciclopédico da sua coleção pessoal quanto ao tema.

## 1.3. A tinta da melancolia

> *La malinconia, ch'è feccia nera di sangue arso, non è causa di sagacità e d'antivedere, come molti si sforzano mostrare, e Ficino in particolare nel suo libro De vita celeste*[16] *l'accoppia col sangue, e fa ambi spiriti aurei e belli, atti alla conoscenza, perché lo spirito del sangue sano e florido è miglior solo*

[14] Cf. Enciclopédia Treccani, disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/plutarco/>. Acesso em: 30 mar. 2015.

[15] Para o desenvolvimento enciclopédico dos medalhões, citamos o trabalho da equipe da Fundação Casa de Rui Barbosa, coordenado por Marta de Senna, disponível em: <http://www.machadodeassis.net>. Acesso em: 14 jan. 2015.

[16] Cf. M. Ficino, *Sulla vita*. Rimini: Rusconi Libri, 1995, p. 105. De studiosorum sanitate tuenda, I, 5, Ficino distingue a melancolia natural, que seria a parte mais densa e mais seca do sangue, da derivada do aquecimento, ligando a genialidade com a primeira e a loucura com a segunda.

> *che accompagnato di* ***quell'inchiostro****,*
> *e più lucido e atto a ricever i moti veri*
> *e discorsi puri, non perplessi*[17] *e alterati*
> *come sono nelli malinconici, fuliginosi,*
> *atti però ad indemoniarsi.*[18]
> T. Campanella.

Segundo Tommaso Campanella, negra como a tinta é a melancolia ("resíduo de sangue queimado"), a qual tinge a alma e a carta, paralisando as emoções e a palavra. O seu tempo verbal não é o presente, mas o passado, o seu modo não é o indicativo, o contato vital com a realidade, mas o condicional, que gostaria de restituir potencialidade ao que foi, mas que se bloqueia na imobilidade do tempo exaurido. No entanto, na advertência do filósofo, nota-se a referência ao que Galeno considera uma estranha vitalidade que "morde e ataca a terra, expande, fermenta, provoca bolhas semelhantes às que se formam na sopa em ebulição".[19]

Para os antigos, a bile preta que gera a melancolia é uma espécie de "carvão do humor", um piche ou alcatrão viscoso que queima para deixar um resíduo ainda mais escuro e mais espesso. Matéria pesada que escurece o espírito, por sua vez, a melancolia é densa, negra, venenosa como o heléboro que os médicos indicavam aos doentes, na Antiguidade, para curar o tóxico com o tóxico, como explica Hipócrates.[20]

Starobinski usou esta famosa frase de Campanella, que Machado registrou no *Memórias póstumas,* em um tanto erudito

---

[17] *Perplessi*: intrigados, confusos.

[18] Cf. T. Campanella, "Della sagacità de malinconici, puri e impuri, e demonoplessia, e consentimento dell'aria" (III, 10), in *Del senso delle cose e della magia,* Bari: Laterza, 1925, p. 193.

[19] Cf. C. Galeno, *De locis affectis,* III, 9; cf. trad. francesa de Ch.-V. Daremberg, *Des lieux affectés*, in C. Galeno, *Œuvres*, 2 vols., Paris: J.-B. Baillière, 1854-56, vol. II.

[20] Cf. Ippocrate, *Lettere sulla follia di Democrito*, cit., p. 51.

quanto refinado e belo ensaio: *L'Encre de la mélancolie.*[21] Nesse livro, podemos encontrar as fontes clássicas que, juntamente com Campanella, poderiam ter influenciado Machado. O que podemos afirmar é que a "tinta da melancolia" é uma frase que tem um peso e um valor cultural específico, sendo o romance machadiano contaminado por este sentido que se dissemina nas suas páginas. O tema está em Sêneca ("O mal que nos angustia não está nos lugares em que estamos, mas em nós mesmos."), no *De tranquillitate animi*, que antecipa, por sua vez, as *Confissões* de Santo Agostinho ("*Inquietum est cor nostrum*") e os dois abismos – do infinito e do nada – de Pascal. Será argumento também, como se sabe, de *Fleurs du mal,* de Baudelaire, que Machado tinha  na sua biblioteca. É curioso que Walter Benjamin,[22] referindo-se a Baudelaire como o último "alegorista" ("tout pour moi devient allégorie", *Le Cygne)*, no coração da modernidade, acrescente que ele era um "ruminador", a mesma palavra usada por Machado de Assis no *Esaú e Jacó* e já comentada por nós no capítulo I. A literatura, por exigir enorme energia espiritual, seria capaz de bloquear, num movimento a partir do interior dos indivíduos, o efeito paralisante da melancolia.[23]

Segundo Hipócrates, os melancólicos tornam-se frequentemente epilépticos, e os epilépticos, melancólicos. Para o grande médico, entre os dois estados prevalece a direção que toma a doença; ou seja, se ataca o corpo, é epilepsia; se, ao contrário, investe a inteligência, é melancolia.[24] A temática é toda ela de interesse machadiano e está presente no *Dom Casmurro* e no *Memórias póstumas*. O tema de Sêneca, apenas citado, por exemplo, é o mesmo

---

[21] Cf. J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie,* Paris: Seuil, 2012.
[22] Cf. Giorgio Agamben, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Milão: Neri Pozza, 2012, p. 535.
[23] Cf. Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*,  Oxford, 1621.
[24] H. Hipócrates, *De morbis popularibus,* VIII, 31; ed. franc. *Épidemies,* in H. Hipócrates, *Œuvres complètes*, cit., vol. V, p. 355.

do Bentinho-Casmurro que não consegue reencontrar-se na reconstrução da casa de Matacavalos:

> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (OC, I: 810).

## 1.4. Outras anotações

De Lord Byron, também citado anteriormente pelo escritor carioca, assim como Musset, apenas uma pequena anotação para posterior desenvolvimento dos interessados. Machado possuía a obra completa de Byron, em edição de 1860, oferecida por Artur de Oliveira.[25] Quanto aos filtros literários, o próprio Byron, ao referir-se ao encanto de Veneza e à atração que a cidade despertava nele, explica que tudo é devido a uma longa tradição literária: "Otway, Radcliffe, Schiller, Shakespeare's art, / Had stamp'd her image in me".[26] Uma cidade que, pelo *status* de zona fonteiriça com civilizações longínguas, acabou se tornando um lugar simbólico, espaço para a configuração do metafórico, do ambíguo, do conturbador, símbolo da contaminação com outras culturas.[27]

Quanto aos irmãos Musset, igualmente estudados por Machado, também escreveram sobre a terra de Dante. Alfred de Musset dedica à Itália *Contes d'Espagne et d'Italie,*[28] obra poética

[25] Cf. G. Viana, "Revendo a biblioteca de Machado de Assis", in *A biblioteca de Machado de Assis*, cit., p. 213.
[26] Cf. Lord Byron, *Complete Poetical Works*, Oxford Paperbacks, 1970, Childe Harold, Canto IV, 18, p. 229.
[27] Cf. T. Tanner, *Venice Desired*, Oxford: Blackwell, 1992.
[28] Cf. A. de Musset, *Voyage pittoresque en Italie,* Libraire Urbain, Canel, Libraire, 1830.

que, como se sabe, o consagra desde os 19 anos; e Paul de Musset, irmão menos conhecido mas não menos talentoso, escreveu, em 1855, um grosso volume, *Voyage pittoresque en Italie*, no qual, além das cidades mais conhecidas, refere-se à Sicília. Não se pode esquecer, igualmente, das notícias de todo o tipo que Machado absorvia da prestigiosa *Revue des Deux Mondes,* revista de letras, ciências e artes, fundada em Paris em 1829. Esta publicação tornou-se uma das mais importantes da França, sendo muito lida na América Latina. Por intermédio da França, toda a Europa chegava ao Brasil, na leitura desse importante periódico.

Outro texto curioso é a *Storia fiorentina,* de Benedetto Varchi (1503-65), que vamos conhecer a partir de estudos recentes e de novas publicações.[29] Fazia parte, também, da biblioteca de Machado de Assis; uma coleção que, embora nos tenha chegado com muitos desfalques, demonstra ser um conjunto de qualidade e de escolhas bem definidas. Esse livro é, de per si, uma obra intrigante. Foi encomendado pelo duque Cósimo I de Médicis a Varchi, já prestigioso humanista florentino e grande estudioso de Dante, e deveria narrar a história contemporânea de Florença. A obra, com estilo inovador pelo seu caráter jornalístico, mas muito atenta à busca das fontes fidedignas, levou 25 anos para ser escrita. No entanto, justamente porque não omitia acontecimentos políticos embaraçosos, acabou sendo publicada apenas em 1721.

Na novela *Casa Grande* (1885), de Machado, aparece um sacerdote, grande admirador de Benedetto Varchi e da sua *Storia fiorentina*, num episódio fundamental para a compreensão da obra machadiana, e para o qual só agora a crítica começa a despertar: a questão sexual – no caso, homossexual – na obra machadiana e a sua relação com o poder. Trata-se do estupro praticado por Pier Luigi Farnese, filho do papa Paulo III, sobre o jovem

[29] J. Gledson, "Machado de Assis e Graciliano Ramos, especulações sobre sexo e sexualidade", in *Por um novo Machado de Assis,* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 317.

bispo de Fano, então com 24 anos, que provocou grande escândalo em Roma, quando o papa em pessoa foi obrigado a absolver o filho por meio de uma bula papal. Episódio que Machado usa na novela para obter o mesmo efeito de crítica do poder da Igreja católica, como instituição. Podemos acrescentar que esse livro de história, aqui usado como elemento de ficção, terá sido muito útil, também, para o conhecimento da *Divina comédia* por parte do escritor carioca.

À parte os livros que seguramente se dispersaram, segundo os últimos levantamentos já citados, fazia parte da biblioteca de Machado de Assis um acervo razoável de volumes em língua italiana, contando autores como: Alfieri, De Amicis, Ariosto, Guicciardini, Leopardi, Tasso, o já citado Varchi, além, obviamente, de Dante. Encontra-se, também, uma tradução de Ossian, em italiano, autor muito citado por Machado de Assis e outros autores contemporâneos, como Álvares de Azevedo. Em tradução francesa estão presentes, ainda: Machiavel, Manzoni e estudos de história e de crítica literária italiana sobre Dante. Cabe registrar, além disso, que Machado menciona, na sua obra, os contemporâneos: Giosué Carducci, Cesare Cantù, Cesare Lombroso e Paolo Mantegazza. Podemos também incluir, com alguma certeza, Petrarca, Boccaccio e Ariosto entre os poetas que Machado conhecia com alguma profundidade, sendo Leopardi e Tasso os que mais admirava e os que mais utilizou na construção de sua obra.

No que se refere ao Machado cronista, atuante de 1859 a 1900, os seus textos traçam a história do teatro lírico italiano no Rio de Janeiro, registrando o amor que os cariocas tinham pelas temporadas líricas. Sabemos que os seus personagens têm preferência por Bellini, que aparece citado em diversos contos como: "Qual dos dois" (1872), "As bodas de Luís Duarte" (1873), "Verba Testamentária" (1882), "Só" (1885) ou nos romances: no capítulo VI e XIV de *A mão e a luva* (1874), por exemplo, ou no capítulo CIII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o protagonista afir-

ma que, quando não se sabe o que responder, "alguns preferem recitar uma oitava dos *Lusíadas*, outros adotam o recurso de assobiar a *Norma*".[30] O próprio Machado, nas suas críticas jornalísticas, demonstra predileção pela *Norma* e pela *Aída*, tendo elogiado com entusiasmo cantoras como Candiani, Ristori e La Grua, como veremos a seguir. Existe, também, uma outra Itália, mais superficial: aquela dos personagens que bebem o Chianti, como o Rubião enriquecido, com os seus convidados. Nessa ordem de situações, encontraremos citações anedóticas de autores como Pico della Mirandola, Galileo Galilei e Tommaso Campanella.

Neste capítulo, portanto, tentaremos organizar o material que temos reunido ao longo de nossas pesquisas. A obra de Machado de Assis mereceu, nos últimos anos, uma série de monografias que passaram a aprofundar aspectos até então abordados genericamente. Dentre esses estudos, começou a ganhar destaque, recentissimamente, o tema da tradução – à parte alguns estudos pioneiros e isolados como o de Jean-Michel Massa, de 1966.[31] A este assunto se liga o estudo das fontes que grande fortuna crítica tem merecido ao longo dos anos: fontes gregas e latinas, francesas, inglesas, alemãs, restando o levantamento sistemático da presença italiana, realizado só parcialmente – há cinquenta anos – por Edoardo Bizzarri, historiador italiano que foi diretor do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, de 1948 a 1975, tendo-se tornado conhecido pelas excelentes traduções italianas de Guimarães Rosa. Mas Bizzarri não se aventurou a fazer uma análise dos textos machadianos a partir dos dados recolhidos, e alguns outros poucos estudos que começam a aparecer, na verdade, repetem Bizzarri.[32] Decerto o

[30] Cf. E. Bizzarri, "Machado de Assis e a Itália", in *Caderno* n. 1, São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961, pp. 3-38.

[31] Cf. J-M Massa, *Machado de Assis tradutor* [1966], Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

[32] Cf. E. Bizzarri, "Machado de Assis e a Itália", in *Caderno* n. 1, São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961, pp. 3-38; na bibliografia e na sitiografia, elencamos as teses sobre fontes dantescas em Machado e os trabalhos que desenvolvem a pesquisa de citações iniciada por Bizzarri.

chamado “estudo das fontes” e o mais contemporâneo estudo da intertextualidade, assim como a recentíssima institucionalização das pesquisas acadêmicas sobre a tradução como parte do sistema literário se interligam porque Machado traduziu e comentou alguns dos autores cuja poética lhe interessava de modo especial, como Dante, naturalmente.

# 2
# Machado e os italianos do Rio de Janeiro: a editoria, o teatro dramático e a ópera

*Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver algum, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo.*

Machado de Assis, *Dom Casmurro*, cap. IX, 1899.

Na segunda metade do século XIX, período áureo da imigração italiana no Brasil, a maioria dos grandes navios com imigrantes italianos atracava na Ilha das Flores para que cumprissem a quarentena. A soberana Maria Teresa Cristina de Bourbon[1] (1822-89) estimulou a vinda de imigrantes ligados ao comércio e às artes, ao Rio de Janeiro, ao lado do mais vasto contingente que foi, naturalmente, para a lavoura do café. Em 1898, numa população de aproximadamente um milhão de habitantes, 25.000 eram italianos; destes, cerca 3.000 no eixo Rio-Petrópolis. Na ca-

[1] Cf. A. A. Avella, *Una napoletana Imperatrice ai tropici, Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile, 1843-1889*, Roma: Èxòrma, 2012.

pital, 12.000 imigrantes estavam distribuídos pela cidade e outros 5.000, pelos arredores.[2]

Basta nos lembrarmos dos irmãos Jannuzzi, oriundos do sul da Itália (Fuscaldo, Cosenza), protagonistas de uma saga familiar e de uma cadeia imigratória iniciada em 1874 no Rio de Janeiro, após breve passagem pelo Chile. Depois de colaborar com o engenheiro Cândido de Oliveira na construção do Plano Inclinado de Santa Teresa, constituem a Sociedade Antonio Jannuzzi & Irmão. Naquele período, Machado de Assis já predizia, num editorial da revista *Ilustração Brasileira*, o futuro de Santa Teresa como bairro da moda. Além da própria suntuosa casa, que ainda existe no final da Rua Monte Alegre, os irmãos Jannuzzi construíram o Clube de Engenharia, onde foram recebidos pelo compatriota italiano Adolfo Del Vecchio, responsável pela construção do castelo da Ilha Fiscal, sob encomenda de D. Pedro II, em 1885, numa arquitetuta gótico-provençal que contrasta com o estilo português colonial da Praça Quinze. Além de ricas e refinadas residências, são exemplos típicos da construção italiana dos irmãos Jannuzzi no período a Igreja Metodista (1886) e o Moinho Fluminense (1887), no Porto, bairro da Saúde. Construirão, também, em Petrópolis, o Palácio do Barão do Rio Negro, no final dos anos 1880, assim como o Palacete Raul de Carvalho, o neorrenascentista Palacete Cândido Gaffrée e o Palácio Itaboraí, em 1892. Os irmãos Jannuzzi se interessaram, também, pela construção popular, um verdadeiro drama que a cidade do Rio de Janeiro começava a enfrentar com os cortiços e as primeiras favelas, onde vinte por cento da população já habitava, no final do século XIX.[3]

---

[2] Cf. A. Trento, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil,* São Paulo: Instituto Italiano de Cultura de São Paulo/Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro/Studio Nobel, 1989, pp. 102-3, e Idem, *Là dov'è la raccolta del caffè: l'emigrazione italiana in Brasile, 1875-1940*, Antenore: Padova, 1984. Cf. também: P. Bevilacqua, A. de Clementi, E. Franzina (orgs.), *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. 2 *Arrivi*, Frosinone: Donzelli Editore, 2009, p. 5.

[3] Cf. V. Capelli, *A belle époque italiana de Rio de Janeiro: aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca* [2013], tradução e organização de R. Salomão Khéde, Niterói: EdUFF, 2015.

Naquela época, havia um grupo bem grande de liberais italianos que se encontrava na Livraria de Paula Brito, dos quais o decano era Vicente de Simoni (Vincenzo De Simoni), professor das princesas imperiais, primeiro docente de italiano no Colégio D. Pedro II, diretor do Hospital da Misericórdia,[4] além de animador da Ópera Nacional, que contou também com a colaboração de Machado. A De Simoni[5] deve-se a difusão de autores italianos no Rio de Janeiro, por meio de traduções realizadas por ele mesmo (Dante, Leopardi, Foscolo, Alfieri), e de palestras de divulgação nos célebres cenáculos e saraus realizados na Corte e nas academias, como era comum no período. Nessa época, publicou-se no Rio o *Método prático para aprender a língua italiana,* de Galleano Rivara, professor e jornalista italiano residente na Corte.[6] A notícia é dada pela revista *Marmota Fluminense,* caracterizada por uma posição original na mídia, para o período que estamos estudando. Além de publicar autores nacionais, a revista traduzia muito e acolhia assuntos bastante diversificados, como o anúncio, na edição de 9 de maio de 1854, de um novo método para o estudo da língua italiana: o "Professor Rivara e a língua italiana, demonstrada em 24 lições. Colégio Santa Cruz, Lavradio. [...] Brilhante sucesso e novo modelo". O atento Paula Brito cuidava pessoalmente da inserção dos anúncios e, como Machado colaborava com o periódico e era muito amigo de Paula Brito, é lícito pensar que ele próprio tenha se interessado por esse método.[7] Podemos acreditar num depoimento deixado por Machado, ao realizar uma crítica

---

[4] Cf. L. V. de Simoni, "Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados", in *Italianos no Brasil. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 2004, VII (1), pp. 142-59.

[5] De Simoni mantinha correspondência com cientistas europeus, que convidou a visitar o Brasil, entre os quais: Johann Baptist Ritter von Spix, Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Natterer.

[6] Cf. E. Bizzarri, "Machado de Assis e a Itália", op. cit., p. 24; e F. Cenni, *Italianos no Brasil*, São Paulo: Martins Fontes/EdUSP, 1975, p. 275.

[7] Cf. J-M. Massa, *A juventude de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 98.

elogiosa à atriz italiana Duse-Checchi,[8] numa crônica da *Gazeta de Notícias* de 26 de julho de 1885?

> Nem todos terão treze mil-réis para dar por uma cadeira do Teatro Lírico. Eu tenho cinco; faltam-me oito. Podia ir ao Teatro de São Pedro, onde a cadeira custa menos; *mas eu só entendo italiano cantado*, e a Duse-Checchi não canta. Fui lá algumas vezes levado pelo que ouvia dizer dela e da companhia; fui, gostei muito do diabo da mulher, fingi que rasgava as luvas de entusiasmo, para dar a entender que sabia daquilo; nos lugares engraçados ria que me escangalhava, muito mais do que se fosse em português; mas, repito, *italiano por música* (grifo nosso).[9]

O "italiano por música", que efetivamente Machado seguiu, como veremos adiante, teria sido suficiente para a boa tradução que realizou do canto da *Divina comédia* de Dante?

## 2.1. A editoria ítalo-brasileira

No que diz respeito à editoria italiana ou de imigrantes cultos italianos, raríssimos estudos começam a surgir, geralmente de forma enviesada, já que pertencem a uma história da imprensa em geral ou a publicações dispersas, como aquelas das mostras comemorativas.

Reunindo e analisando esse material fragmentário, pode-se afirmar, com segurança, que as teorias mazzinianas eram conhecidas e divulgadas no Rio de Janeiro, sem muitas censuras, a não ser a da proibição geral por parte das autoridades brasileiras aos

---

8 As apresentações da famosa artista italiana foram recebidas com entusiasmo pelo público carioca, como registra o jornal *A Semana*, com um número especial dedicado à artista, do qual participou, também, Machado. Cf. R. Faria, *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 575.

9 Cf. M. de Assis, in *Gazeta de Notícias*, 26 de julho de 1885. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 576.

exilados políticos quanto ao proselitismo ideológico nos seus jornais. Diversas fontes são unânimes ao afirmar que, no entanto, havia circulação dessas ideias revolucionárias italianas, talvez pela importância que tiveram para a afirmação da democracia europeia através da forma republicana. Dá comprovação do fato, inclusive, uma carta de Garibaldi (1807-82) a Giuseppe Mazzini (1805-72), enviada do Rio de Janeiro, em 26 de janeiro de 1836, revelando ao patriota, político e jornalista italiano nascido na República Lígure que a imprensa local estampara a sua carta, de 1831, ao rei Carlos Alberto di Savoia, como um manifesto de abertura do jornal de inspiração mazziniana denominado *La Giovane Italia.*[10] Nesse programa-manifesto, encontramos também a notícia de que as assinaturas ao novo periódico podiam ser feitas na Tipografia Patriota ou junto ao prestigioso livreiro, editor e tipógrafo Eduardo Laemmert,[11] sob o patrocínio do qual os grandes autores brasileiros publicavam, como de fato, mais tarde, o fez Machado de Assis. Por iniciativa de outros conhecidos patriotas italianos, exilados políticos no Brasil, deve-se a fundação, em 2 de junho de 1854, no Rio de Janeiro, do jornal literário *Iride Italiana*, fundado pelo já citado Galleano Rivara,[12] classificado por Pettinati como o primeiro periódico italiano publicado no Brasil, tendo o patrocínio do próprio imperador D. Pedro II.[13] Após a morte de Rivara, interrompe-se a publicação que, no entanto, é retomada em 1861, gozando da colaboração

---

[10] A “Giovine Italia” (ou “La Giovane Italia”) foi uma associação política no âmbito da insurreição fundada em Marselha, em julho de 1831, por Giuseppe Mazzini, cujo programa era publicado num periódico com o mesmo nome. O objetivo da organização era o de transformar a Itália numa república democrática, segundo os princípios de liberdade, independência e unidade, destituindo os governos dos precedentes estados anteriores à Unidade.

[11] Nesse período, não havia muita distinção entre livraria, tipografia e editoria, geralmente exercidas pelo mesmo sujeito.

[12] Cf. F. Pettinati, *O elemento italiano na formação do Brasil: de Amerigo Vespucci a Libero Badaró*, São Paulo: 1939, p. 255 e seg.

[13] Ibidem, p. 259.

de personagens de prestígio como De Simoni e o publicista italiano Bosisio, que se torna o seu diretor. O *Monitore Italiano*, por sua vez, é o primeiro periódico publicado em língua italiana, no Rio de Janeiro, em 1870, na solene comemoração da tomada de Roma – então sob o domínio do Estado Pontifício – pelas forças que a seguir constituíram o Reino de Itália. Esse jornal, dirigido por um engenheiro e professor, Giovanni Fogliani, foi particularmente combativo nos últimos anos do Império, no período da proclamação da República brasileira, que coincidiu com o início das grandes correntes migratórias da Itália.[14] Outro jornal republicano publicado em italiano foi o *Voce del Popolo,* fundado em 1881, no Rio de Janeiro, por Giovanni Luglio.[15] Muitos outros jornais italianos surgem, principalmente em São Paulo e no Rio Grande do Sul,[16] mas não interessam diretamente ao nosso tema.[17]

No *Quincas Borba*, Rubião, já bastante confuso mentalmente, deseja assemelhar-se a Napoleão III, e se dirige a um barbeiro francês, que lhe responde na sua língua. Como já analisado no capítulo I.(2.2.3), a cena ilustra como a cultura francesa importada está ligada à alienação do personagem, que responde ao barbeiro em português, pensando que seja em francês. Todo o episódio, que se inicia no capítulo CXLV e se desenrola até o capítulo CLV, além de representar o *status* de que gozava a cultura francesa no

[14] Cf. G. Fumagalli, *La stampa periodica all'estero. Studio storico edito in occasione della Mostra "Gli italiani all'estero"*, Milão, 1909, p. 25; M. Nati, "Breve storia della stampa italiana in Brasile", in *Rassegna storica del Risorgimento*, aprile-giugno 1967, pp. 196-215.

[15] Cf. A. Trento, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil,* cit., p. 188. Cf., também, J. C. Vanni, *Italianos no Rio de Janeiro: a história do desenvolvimento do Brasil, partindo da influência dos italianos na capital do Império,* Rio de Janeiro: Ed. Comunità, 2000.

[16] Cf. J. C. Vanni, *Italianos no Rio de Janeiro, a história do desenvolvimento do Brasil, partindo da influência dos italianos na capital do Império,* cit., pp. 67-73.

[17] Cf. F. Cenni, *Italianos no Brasil*, cit, pp. 273-95.

Brasil naquele período, realiza uma curiosa união com a Itália justamente por meio da figura de Napoleão III. Nesse contexto aparecerão a bomba de Orsini, inventada pelo nacionalista italiano Felice Orsini, que atirou uma delas em Napoleão III, sem, contudo, conseguir eliminá-lo, e a Batalha de Solferino, de 21 de junho de 1859, no âmbito da segunda guerra de independência italiana; guerra cruenta, que gerou a Convenção de Genebra e a fundação da Cruz Vermelha, e que Machado aproveita na construção dessa importante passagem do romance que o levará a Dante, como visto no capítulo referido. A cena informa-nos, igualmente, sobre as lutas republicanas na sua obra, por meio desses personagens revolucionários que Machado demonstra conhecer bem ao inseri-los com naturalidade em diálogos ou em comentários paralelos.[18] Cavour é citado em outros momentos da obra machadiana como símbolo de obstinação, como no capítulo IV das *Memórias póstumas*, "Uma ideia fixa", em que o nosso autor busca exemplos humorísticos para sustentar a sua tese: "Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou".

A partir de levantamento de Raymundo de Magalhães, principalmente, e dos seus biógrafos, temos conhecimento da forte participação do jovem Machado de Assis em prol da causa italiana. Na ocasião do acordo levado adiante por Cavour com a França, contra o domínio austríaco no norte da Itália, Machado escreve no *Correio Mercantil*, em 10 de fevereiro de 1859, o poema *À Itália.* Em 25 de novembro de 1861, numa crônica do *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo de Gil, o escritor carioca elogia o governo brasileiro por ter reconhecido sem delongas a unificação da Itália e demonstra conhecimento de causa, na sua exposição:

---

[18] Ver R. Magalhães Jr., *Ao redor de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 52.

> A opinião havia acolhido com entusiasmo a unificação da Itália; o governo acaba de reconhecer "com prazer" e sem delongas acintosas o novo reino italiano. Não é caso de milagre, mas também não é comum. [...] Mas a Itália, ouço eu dizer, assenta hoje a sua existência política nas mesmas bases da nossa: uniu-se para ser a Itália, e escolheu o governo que achou melhor, como o império se unira para ser o império, e como escolheu por uma revolução o governo que achou mais compatível consigo e com os tempos. Quereria o governo brasileiro ser ilógico ou ridículo? Não alcançaria ele a clareza e a firmeza destes princípios? [...] E que nação, a Itália! Uma das que a providência das nações destina para ser um guia da raça latina, e conduzi-la através dos séculos ao aperfeiçoamento moral e intelectual de que ela é capaz. Seria lamentável, mas seria possível, e daqui vem que a imprensa e o país louvam todos os atos do governo.[19]

Vale destacar, ainda, neste panorama editorial ítalo-brasileiro, a figura de Angelo Agostini, oriundo de uma região do norte da Itália conhecida como Piemonte, onde nasceu em 1843, na cidade de Vercelli. Antes de ir para o Brasil, havia estudado pintura em Paris, por volta de 1858. Em 1860, vamos encontrá-lo em São Paulo, onde funda, em 1864, os jornais *Diabo Coxo*,[20] com Luís

[19] M. de Assis, *Obra completa*, "Crônicas", vol. 1, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938, pp. 73-4. Consultável também em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr01.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2015.

[20] Cf. A. L. Cagnin, "*Diabo Coxo,* o primeiro jornal ilustrado de São Paulo (1864-1894)", in *D. O. Leitura*, São Paulo, 13(149), out. 1994, p. 3. Segundo Cagnin, o *Diabo Coxo*, fundado em São Paulo em 1864, apresentaria, por trás desse título, umas referências a títulos alusivos, com destaque para *El Diablo Cojuelo*, do espanhol Luiz Vélez de Guevara, de 1641, e de *Le Diable Boiteux*, de Lesage, de 1772. Diz ele: "*El Diablo Cojuelo*, do escritor espanhol Luiz Vélez de Guevara, lhe granjeou, logo ao ser publicado em 1641, um grande sucesso. Mais de um século depois, em 1772, Lesage repetiu-lhe a dose e o tom no romance com o mesmo título e assunto, *Le Diable Boiteux*. Era Asmodeu, o coxo, o pobre diabo que estava preso em uma garrafa. Libertado por um estudante, concedeu ao jovem o poder de ver, através dos tetos e das paredes das casas, o que se passava

Gama e Sizenando Barreto Nabuco, irmão de Joaquim Nabuco, e, dois anos depois, *O Cabrião*.[21] Os dois periódicos inauguram a tradição dos jornais e revistas ilustrados, tendo sido considerados muito "audaciosos" para a "pacata São Paulo de 1864".[22] Essas publicações atingiam um público mais amplo do que a restrita elite letrada de São Paulo e do Rio de Janeiro, em função das imagens publicadas. Abordavam, também, temas diversificados e de interesse geral, como a Guerra do Paraguai, com as questões relativas ao recrutamento e aos problemas da economia advindos desse conflito, por exemplo, podendo-se dizer que inauguraram, em primeira mão, as histórias em quadrinhos no Brasil. Sobre Agostini, assim se pronunciou Werneck Sodré:

> Ninguém manejou o lápis como arma no nível e com a eficácia do ilustrador meticuloso, que apanhava com o seu traço inconfundível não apenas os detalhes da observação colhida, mas a profundidade e a significação do que se exteriorizava nesses detalhes.[23]

Em 1867, Agostini foi para o Rio de Janeiro, onde estreou em *O Arlequim* e, pouco tempo depois, passou para *A Vida Fluminense*, cujo primeiro número saiu em 4 de janeiro de 1868 e o último, em 1875. A 1º de janeiro de 1876 fundou a sua própria revista, com um grupo de colaboradores: a *Revista Ilustrada*. O periódico de Agostini alcançou a tiragem de quatro mil exemplares, número que, segundo foi afirmado na edição de 31 de dezembro de 1889, "jamais foi atingido por nenhum jornal ilustrado

---

com as pessoas no seu interior. Era uma forma cômoda de retratar e satirizar, com espirituosidade, os costumes da sociedade".

[21] *O Cabrião*, semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo Campos e Antonio Manoel dos Reis, São Paulo, 1866-67.

[22] Cf. A. L. Martins, *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*, São Paulo (1890-1922), São Paulo: EdUSP, 2001, p. 41.

[23] Cf. N. W. Sodré, *A História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 250.

na América do Sul". Segundo Nelson Werneck Sodré, a publicação desse periódico foi certamente "um dos grandes acontecimentos da imprensa brasileira",[24] pela grande popularidade atingida logo em seu início. Lilia Moritz Schwarcz, no seu estudo sobre a imagem do imperador D. Pedro II, também sublinha a importância dessas revistas, no período de fermento republicano, em que o imperador era descrito como "Pedro Banana" ou "Pedro Caju":

> Três desenhistas de origem europeia eram os mais populares: Angelo Agostini, Luigi Borgomaineiro – ambos italianos e que ilustravam, respectivamente, a *Revista Ilustrada* e *O Fígaro* – e Rafael Bordalo Pinheiro, amigo de Ramalho Ortigão e de Eça de Queirós, recém-chegado de Lisboa e autor de *O Mosquito.* [...] No final do Império essa revista [a *Revista Ilustrada*] era tão popular que vivia exclusivamente de assinaturas, ao mesmo tempo que se convertia em leitura obrigatória, ao menos nos círculos letrados da corte carioca.[25]

A *Revista Ilustrada*, por sinal, é uma das primeiras a exercer o jornalismo com autonomia, porque não aceitava patrocínios e podia sobreviver com a própria tiragem. Nela, portanto, Agostini publica uma célebre série de caricaturas do imperador Dom Pedro II, com traço realista e com verossimilhança fotográfica e sátira cortante. A revista também aderirá à campanha abolicionista, com propaganda anticlerical e republicana.[26] Não resta dúvida que Machado estava inserido neste contexto em que as revistas, pelo seu caráter mais popular de divulgação, inclusive em função das ilustrações que, pouco a pouco, passavam a fazer parte integrante da edição, contribuíam para a veiculação da imagem de um novo

---

[24] Ibidem, p. 237.

[25] Cf. L. Moritz Schwarcz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos,* São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 416.

[26] Ibidem, pp. 416-24.

país, graças às conquistas técnicas, também. Os italianos colaboraram com a tradição da caricatura, da crítica política e do humor. Nesse espaço, a literatura foi divulgada por meio das resenhas e da publicação, em forma de folhetim, de obras que seriam, a seguir, editadas em livro.

## 2.2. O teatro dramático e a ópera

Outro elemento a ser considerado neste âmbito diz respeito à importância que a ópera desempenhou no século XIX, em termos mundiais, já tendo sido estudada por críticos franceses em relação a Balzac, Flaubert e Stendhal, [27] por exemplo. Do mesmo modo, pode-se falar da influência auditiva e plástica da ópera que teria influenciado o Tolstoi da *Sonata a Kreuser*, ou o D'Annunzio de *Il fuoco*, de ascendência wagneriana. Em âmbito luso-brasileiro, é conhecido um folhetim de Eça de Queirós, *A Sinfonia de Abertura*, publicado, em 1866, na *Gazeta de Portugal* (e, depois, póstumo, nas *Prosas bárbaras*), com dissertação sobre as difíceis relações de música e literatura. Texto, sem dúvida, conhecido no Brasil da época.

Em relação aos teatros, sabemos, hoje, que o Rio de Janeiro estava aparelhado com uma infraestrutura digna de muitas cidades europeias do período, para satisfazer à paixão de seus habitantes pelo teatro dramático e, principalmente, pela ópera. Havia, no então Largo do Rossio, o Teatro S. Pedro de Alcântara, onde fica hoje o João Caetano, na atual Praça Tiradentes.[28] Na Rua

[27] Cf. L. Guichaed, *La Musique e les lettres au temps du Romantisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p. 55.

[28] Cf. C. Wehrs, *Machado de Assis e a magia da música,* Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997, pp. 28-9. O Real Teatro de São João foi inaugurado em 12 de outubro de 1813; nele, em 1824, foi promulgada, com a presença do Imperador e da Imperatriz, a Primeira Constituição Brasileira; foi quando o teatro pegou fogo pela primeira vez, minutos após a saída do Imperador. Foi reconstruído e reinaugurado por D. Pedro I, em 1826, passando a chamar-se Teatro São Pedro de

do Lavradio, encontrava-se o Politeama Fluminense (1880), com capacidade para 2.500 pessoas. O Teatro Lírico Fluminense, inicialmente chamado de Teatro Provisório, porque devia durar três anos, foi inaugurado em 1852.[29] Ficava no Campo de Santana e tornou-se um ponto de encontro da sociedade elegante, que o frequentava nos espetáculos líricos, sinfônicos e de balé. Foi o centro da vida musical carioca por cerca de 25 anos, apesar da falta de estilo arquitetônico. Embora construído para substituir provisoriamente o S. Pedro, que estava sendo reconstruído depois de um incêndio, só deixou de existir em 1875, ano em que começou a ser demolido, em obediência ao plano de ajardinamento da praça. O Imperial Teatro Pedro II, inaugurado em 1871 com um baile de máscaras, passou, depois, a ser conhecido como o Teatro Lírico. Ficava na Rua da Guarda Velha, hoje Avenida 13 de Maio, junto ao Largo da Carioca. Quando foi inaugurado, era a maior casa de espetáculos do Brasil. Com excelente acústica, comportava 2.000 espectadores, com 42 camarotes de 1ª ordem e outros tantos de 2ª ordem e mais 500 lugares na galeria. Poderíamos citar, no entanto, mais outros 15 teatros que, mesmo se destinados, sobretudo, à arte dramática, também apresentavam espetáculos musicais. A essa estrutura de base devemos acrescentar o espírito empresarial que dominou o período e que contava com o apoio entusiástico do público. Naquela época, em termos de ópera, enfim, a vida musical do Rio de Janeiro era, de fato, a de um grande centro. Como lembra Luís Paulo Horta, "*O Rigoletto*, de Verdi, estreou

---

Alcântara. Em 1838, foi arrendado por João Caetano, sendo novamente destruído pelo fogo em 1851 e em 1856. João Caetano o reconstruiu em 1857. Em 1929, foi demolido e reconstruído em estilo *art déco*; em 1986, finalmente, foi reformado e ganhou sua forma atual, passando a chamar-se Teatro João Caetano, em homenagem ao grande ator e empresário oitocentista.

[29] Teatro Provisório, Rio de Janeiro, RJ: inaugurado em 25 de março de 1852 com este nome, pois sua duração estava prevista para três anos. Em 19 de maio de 1854, passou a se chamar Teatro Lírico Fluminense; foi fechado em abril de 1875 e, depois, demolido.

em 1851. Em 1853, estava em Londres; em 1855, em Nova York; em 1856, estava no Rio de Janeiro. *O Trovador* estreou em 1853; em 1854 já aparecia no Teatro Lírico. A *Traviata* é de 1853; chegou ao Lírico em 1855".[30] Esta atmosfera teatral, marcante no período de formação do jovem Machado, não o abandonará mais, impregnando a sua obra de forma mais profunda do que se poderia supor.

### *2.2.1. Machado, homem de teatro*

> *Durante a infância a vida se apresenta como uma decoração de teatro, vista de longe. Durante a velhice, vista de perto.*
>
> Schopenhauer

Se Machado esteve ligado ao teatro e por ele se interessou durante toda a sua vida, esta relação foi mais forte no período que vai de 1859 a 1862. Nesta fase, a sua atividade se dividiu, particularmente, entre a colaboração crítica ao *Diário do Rio de Janeiro* e o palco, tendo sido, nesse período, não só crítico de teatro, como autor, tradutor e censor do Conservatório Dramático Brasileiro.[31] Frequentava, também, as reuniões de estudiosos de música, da Rua da Quitanda, nº 63, e o Clube Beethoven, de cuja diretoria fez parte, e onde se discutia, fundamentalmente, sobre música ou sobre poesia musicada. Dessas reuniões literomusicais participavam grandes nomes da cultura brasileira e muitos estrangeiros fixados no Rio de Janeiro, como o pianista italiano Achille

---

[30] Cf. L. P. Horta, "Machado de Assis e a Música", in *Cadernos do Colóquio*, v. 10, nº 1, Rio de Janeiro: Unirio, 2009, p. 12.

[31] Cf. S. Salomão Khéde, *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

Arnaud.[32] Não se deve esquecer, também, de que, quando ainda jovem diletante, Machado escreveu três libretos de ópera, sendo por meio deste gênero que iniciou a sua carreira dramática.[33] Daí, inclusive, a sua familiaridade com o gênero.

Foi um grande dramaturgo e professor de teatro italiano, Ruggero Jacobbi, quando se transferiu a São Paulo, em 1946, a reavaliar, por sinal, a estatura de Machado de Assis como dramaturgo e crítico teatral. Para Jacobbi, se Machado tivesse tido a oportunidade de trabalhar em outro contexto teatral, teria deixado uma obra-prima no teatro, também. O crítico italiano admirava, igualmente, o trabalho de crítico teatral machadiano, minucioso e atento, ao longo dos anos. Assim afirma ele:

> Talvez os italianos não saibam ainda que o escritor verdadeiramente universal produzido pelo Brasil em toda a sua história é Joaquim Maria Machado de Assis, o qual não é apenas um dos cinco ou seis pontos mais altos atingidos ao longo da literatura de língua portuguesa, mas é o único narrador sul-americano cujas obras maiores poderiam estar tranquilamente na mesma prateleira em que se conservam Stendhal, e Nievo, Gogol e Defoe, Merimée e Manzoni. Tais obras – *Dom Casmurro*, *Brás Cubas* (sic), a série estupenda de contos – contradistinguem a onda de exuberância tropical da literatura à qual pertencem, justamente com a sua sobriedade, a sua lucidez, a sua ironia, o seu pessimismo racionalista; e superam num lance as três condições: romântica, parnasiana, naturalista da poesia e da prosa que se sucederam no Brasil durante a longa vida do escritor.[34] (Tradução nossa.)

Antes de considerar a relação de Machado com o teatro e a ópera italiana, portanto, convém lembrar que Machado de As-

[32] Cf. C. Wehrs, *Machado de Assis e a magia da música*, cit., p. 33.
[33] Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 73
[34] Cf. R. Jacobbi, *Teatro in Brasile,* Bolonha: Cappelli Editore, 1961, pp. 74-6.

sis cultivou o teatro em todas as suas formas e atividades. Nessa relação profunda com o teatro, Machado levou muito da sua vivência, da sua reflexão e da sua experiência como dramaturgo para os seus romances e contos. Basta lembrar a abertura do *Quincas Borba,* com cortes e *flashes,* como cenas que se superpõem e nos aproximam do personagem Rubião, visto em perspectiva. Vale reler a cena de abertura do capítulo I:

> Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.
> – Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (OC, I: 643).

*Fitar, ver, admirar, pensar, cotejar, olhar*, tudo com a enseada de Botafogo diante de si, numa grande casa. De professor a capitalista, nos diz o narrador, como a gritar "– que salto!". Depois, acompanhamos o personagem no exame cinematográfico dos símbolos da sua riqueza: as chinelas de Túnis, o chambre de seda, o jardim, o casarão de Botafogo, diante do mar, num dos mais nobres endereços do Rio de Janeiro, de todos os tempos.

Mas voltemos ao crítico. O escritor escreve um pequeno texto em 1856, *Ideias vagas: a comédia moderna*, com o espírito

da geração que contestava a estética romântica representada pelo ator e empresário João Caetano, à frente do Teatro São Pedro de Alcântara. As suas ideias de então o levavam a aclamar a estética realista (à qual não aderiu completamente, tendo preservado o seu espírito crítico quanto aos exageros de escola), representada pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, fundador do Teatro Ginásio Dramático, que acolhia jovens intelectuais como o nosso autor e outros então já consagrados, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Quintino Bocaiúva.

O grande João Caetano, com as suas tragédias neoclássicas, os seus dramas e melodramas portugueses ou traduzidos do francês e, em menor escala, do italiano e do espanhol, já não representava o desejo de renovação que a comédia e o *vaudeville* iriam caracterizar com nomes novos como o de Martins Pena. O jovem Machado adere ao movimento de renovação do teatro nacional, com uma intensa atividade crítica, como notávamos, e, em 1859, com vinte anos, é indicado como crítico teatral de *O Espelho*, importante periódico semanal que não teve mais que seis meses de vida, editado no Rio de Janeiro sempre aos domingos, a partir de 4 de setembro de 1859, pela Tipografia de Paula Brito e sob a responsabilidade de F. Eleuterio de Souza. Seu último exemplar, o de número 19, é publicado pela Tipografia Comercial de Regadas, a 8 de janeiro de 1860. Em *O Espelho*, que, além da colaboração de Machado, contou com a de outros nomes de prestígio como os de Moreira de Azevedo, Silva Rabello, Macedo Junior, Justiniano José da Rocha e Casimiro de Abreu, pode ser encontrado um panorama da vida cultural do Segundo Reinado.

É justo afirmar, então, que foi como crítico teatral que Machado iniciou a sua primeira colaboração fixa na imprensa. Como já observou Jean-Michel Massa, Machado está ciente da responsabilidade das crônicas que escreverá de setembro

a dezembro de 1859 sob o título de "Revista de Teatros". É o momento em que defende, com paixão, os princípios democráticos que, de qualquer modo, não são os da sociedade abastada à qual se dirige o periódico em que escreve. A revista tinha como programa a moralização e o divertimento, "quer nos salões do rico, como no tugúrio do pobre", e se propunha a interessar também o público feminino, dedicando-lhe, inclusive, uma seção de moda. Nesse sentido, devemos mesmo partir daqui para compreender bem o hábil narrador do *Dom Casmurro*, e do *Quincas Borba*, que entendia como poucos de penteados, modistas, cafés literários e do luxo que a Rua do Ouvidor simbolizava, como palco destacado da contradança política, social e econômica do período. Machado dirigia-se, geralmente, ao público feminino, entremeando o seu juízo estético aos comentários galantes em que as leitoras eram envolvidas em situações como esta a seguir:

> É uma bela invenção o leque. É uma qualidade de mais que a arte consagrou à mulher. Meu Deus! o que tem feito o leque no mundo! muitos romances nesta vida começam pelo leque, a intranquilidade de um esposo ou de um pai tem nascido muitas vezes no manejo calculado de um leque.
> Mas também é uma arte o estudo de abrir e fechar este semicírculo dos salões e dos teatros. Um bom fisiologista conhece o caráter mais impenetrável pelo modo de agitar o leque.[35]

Travará conhecimento com a ópera italiana, também, já opinando sobre a tradução, os detalhes históricos do libreto e o confronto com os atores, como neste comentário sobre *Os Mártires*, de Donizetti,[36] apresentado no Teatro Lírico:

[35] M. de Assis, in *O Espelho*, 25 de setembro de 1859. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos,* cit. 2008, p. 126.

[36] Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848) foi um grande compositor italiano, famoso, sobretudo, como operista. Escreveu mais de setenta óperas,

Foi aí no dia 15, em benefício do Sr. Mirate, *Os Mártires*, grande partitura de Donizetti. Os camarotes estavam cheios de lindas *toilettes* e perfis mais ou menos belos.
A ópera correu bem. O Sr. Mirate e a Sra. Medori foram freneticamente aplaudidos. O Sr. Mirate sobretudo mostrou os seus grandes talentos artísticos e, o que dele se esperava no *Ernani*, realizou-se também nos *Mártires*. E, com efeito, esteve arrebatador. No *Credo* do 3º ato, foi magnificamente bem, e se não teve a elevação majestosa e épica de Tamberlick, teve expressão e fé íntima, o que quanto a mim está com a música. No *duetto* final não se podia ir além do que foram Mirate e Medori. Foi uma bela noite; oxalá que sempre tenhamos dessas no meio da monotonia em que vegetamos neste país sensaborão.
Não passarei porém sem uma observação: Por que o imperador, depois de atravessar a praça no meio de seu triunfo, tira o chapéu para arengar ao povo? Duas razões se opõem a isso. A primeira é que um imperador daquele tempo, e um imperador severo não tinha essa dose de polidez para com o povo que o levasse a descobrir-se diante da canalha, e da canalha de Roma; a segunda é que o ar constipa, e o sol faz sezões. Ora, o imperador Severo sempre teria bom senso para não se pôr ali na rua de calva à mostra.
É talvez uma inovação do Sr. Reina que então reinava em Roma e seus aderentes; ou então um pretexto para mostrar o seu ar garboso; porque, aqui para nós, minha leitora, o Sr. Reina quando deu o seu barrete a um dos acólitos deu um passo de verdadeira tragédia. Melpomene não o faria melhor. Mas deixemos o Sr. Reina, e concluamos esta revista, que mais longe chegamos do que esperávamos.[37]

---

além de numerosas composições de música sacra e de música de câmara.

[37] M. de Assis, in *O Espelho*, cit. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos, cit.* p. 124.

Além das 18 crônicas que compõem a *Revista de Teatros*, de 1859, Machado publica outros estudos em *O Espelho*, sob o título de "Ideias sobre o teatro". Mais uma vez demonstra o perfeito conhecimento crítico do seu objeto de estudo. Salienta, por exemplo, a falta de iniciativa e de empreendimento, o acaso e a improvisação que fazem com que as poucas individualidades sejam abafadas pela falta de sistematização dramatúrgica:

> Não sendo, pois, a arte um culto, a ideia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de estado. Desceu para lá o oficial com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública.[38]

Eis o teatro visto como uma atividade burocrática, em que não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos: "há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema".[39] Devemos ter presente que a perspectiva cultural dominante no período, tanto no Brasil como no exterior, era a da dramaturgia como educação moral e civilizatória. O público devia ser educado, não só do ponto de vista do gosto e das tradições artísticas, como também do ponto de vista "moral", entendendo-se por moral desde o aspecto relativo aos "bons costumes" e o respeito pelo "decoro" público, como também pelas leis mais amplas que regulam uma sociedade civilizada do ponto de vista liberal que o termo começava a assumir então.

Desde a transmigração da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, por outro lado, o teatro servia de mediação entre

---

[38] Ibidem, p. 130.
[39] Ibidem, p. 131.

os súditos e o poder monárquico, uma vez que todos os principais acontecimentos da vida pública eram levados para o palco. Os teatros eram também subvencionados com as chamadas loterias anuais e dependiam do poder real e dos seus ministros. Daqui parece advir o malabarismo para conseguir conquistar a benevolência do imperador Pedro II, que fundou a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional, em 1857, destinadas a formar músicos brasileiros e a desenvolver e difundir o canto lírico. Machado não hesita em afirmar: "é palpável que a este respeito somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas".[40]

As ideias também são claras quanto às causas negativas do teatro brasileiro, que deveriam ser buscadas na excessiva imitação dos modelos estrangeiros, na inundação das peças francesas, das más traduções, dos galicismos. Machado não dá a culpa ao público, como era costume no período, pois lembra que as comédias de Martins Pena e de Joaquim Manuel de Macedo eram aplaudidas e reconhecidas como de boa qualidade. Sobre o teatro, possui um amplo conhecimento do que hoje chamaríamos, com Pierre Bourdieu, o campo intelectual no qual estava inserido.[41] Machado propõe uma lei sobre o direito das representações, discute a questão relativa aos orçamentos, às traduções e aos respectivos impostos, não se esquecendo dos aspectos formais relativos à linguagem e às leis internas à dramaturgia.

Como já tivemos a oportunidade de verificar, ao escrever a história da primeira fase (1839-64) do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, sabemos que o escritor carioca foi censor dessa instituição, num segundo momento (1845-65).[42] O órgão, inicialmente criado para incentivar a dramaturgia nacional, julgando aspectos relacionados com a língua, a encenação e demais

[40] Ibidem, p. 245.
[41] Cf. P. Bourdieu, *Economia das trocas simbólicas*, op. cit.
[42] Cf. E. Gomes, "Machado de Assis, Censor Dramático", in *Machado de Assis,* Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pp. 9-15.

elementos estruturais internos, acabou por exercer uma censura policial e ideológica, ligada aos interesses da política imperial, reduplicando, inclusive, a censura da polícia, também exigida para que as peças teatrais fossem encenadas.[43] Machado muito se rebelou contra isso nos pareceres, mas cumpriu a lei, como era de seu feitio.

### *2.2.2. O sistema do* bel canto *e dos* trágicos*: Candiani, Ristori, La Grua, Carlos Gomes, Rossi e Salvini*

Como lembra Maria de Lourdes Rabetti,[44] ainda é pouco explorada, no âmbito da história do teatro no Brasil, a importância que a música italiana desempenhou, principalmente para a criação da comédia de costumes brasileira. Para a estudiosa mineira, a história do teatro no Brasil segue o conceito de sistema elaborado por Antonio Cândido na sua *Formação da Literatura Brasileira*, sendo os críticos "intérpretes" do século XX muito influenciados por esse conceito, sem dúvida fértil, principalmente quando relacionado ao conceito de identidade nacional. Mas, lembra a historiadora, outros circuitos, "não nacionais", devem ser levados em consideração, também. E, entre eles, é necessário considerar, no que diz respeito ao nosso tema italiano, que a elite monárquica e burguesa realizou um mecenato direto, favorecendo, nos dois sentidos, na Itália e no Brasil, a vinda, à América do Sul, de importantes companhias de lírica e de prosa italianas, com passagem obrigatória pela corte do Rio de Janeiro. Algumas dessas companhias foram envolvidas em verdadeiras missões político-diplomáticas. Um fenômeno que, certamente, teve papel fundamental na formação do espetáculo e do público no Brasil do século XIX. Devemos citar, necessariamente, Adelaide Ristori, da Compagnia Reale Sarda,

---

[43] Cf. S. Salomão Khéde, *Censores de pincenê e gravata, dois momentos da censura teatral no Brasil*, cit., pp. 56-81.

[44] Cf. M. de Lourdes Rabetti, "Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro", in *ArtCultura*, v. 9, n. 15, Uberlândia, jul.-dez. 2007, pp. 61-81.

mas poderíamos lembrar, também, Tommaso Salvini, Augusta Candiani, Ida Edelvira, as bailarinas Maria Baderna e Emilia Bernacchi, que viveram ou estiveram vários anos no Brasil (em alguns casos, até a morte, como Candiani e Baderna) e que, ao menos no momento de partida da Europa, tiveram algum apoio oficial ou privado para a garantia da viagem. Deve ser considerado, igualmente, o fato de que, nos anos mais férteis do Segundo Reinado, além da presença de renomados artistas da lírica, da prosa e da dança, experiências menos ilustres e sem qualquer tipo de chancela oficial fizeram conhecer a música italiana por meio de circuitos inesperados e imprevistos. A inegável presença da lírica italiana na formação do teatro brasileiro não se fez só de excursões ou missões elevadas, como as comumente referidas.

Em relação à questão do mecenato, tanto o Brasil como a Itália eram dois Estados que nasciam no século XIX, faltando para ambos uma política diplomática institucionalizada. A ideia de sistema e de produção pode ser melhor compreendida se analisarmos a figura de Adelaide Ristori, em função da produção organizada em torno da cantora na Itália, dali se irradiando por todo o mundo. Por meio deste exemplo, entende-se melhor o que acontecia na época machadiana, assim como podemos compreender a parte que coube ao escritor carioca nesse sistema e o que dele foi levado para a sua obra.

Adelaide Ristori (1822-1906) estreia na Compagnia Reale Sarda aos 15 anos de idade, incentivada pelo pai, ator de pouco valor, mas bom empresário de sua filha. Após vencer as resistências de sua aristocrática família, o marquês Giuliano Capranica del Grillo, filho da princesa Odescalchi, casa-se com Ristori, selando um encontro que foi fundamental para a carreira da jovem artista, num período em que os atores possuíam posição social humilde. O marquês, além do brasão, doou à Ristori o seu grande

espírito empresarial, construindo ao redor da mulher uma verdadeira máquina de propaganda moderna ligada ao espírito familiar que sempre existiu em torno da atividade teatral. Além do público seleto que o seu nome galvanizava, construiu uma companhia teatral, a Companhia Alberto Nota, que acabou servindo de trampolim para o retorno de Adelaide Ristori como primeira atriz da importante Compagnia Reale Sarda, com a qual deu a volta ao mundo. A partir de 1856, os Capranica-Ristori organizam a *Compagnia Drammatica Italiana* e abrem a estrada para outros atores e cantores italianos como Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, que nos interessarão a seguir.[45]

Embora assustados com a América do Sul, em função das frequentes epidemias de febre amarela, os atrativos de uma turnê que envolveria sempre Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires, realizada nos meses de verão e de férias na Europa e num período mais ameno quanto à temperatura tropical, acabaram atraindo as grandes companhias.

Em 19 de junho de 1869, o navio *Estremadura* ingressa no porto do Rio de Janeiro, e a atriz de fama internacional e primeira atriz italiana de peso após a Unificação desembarca como embaixadora da cultura tricolor, sendo recebida pelo ministro da Itália no Rio, Cavalchini, e por uma comitiva de notáveis que declamam poemas elaborados especialmente para a ocasião.[46] Na biografia divulgada em 1874 pelo *entourage* da atriz, ela é retratada como uma enérgica patriota, cujo trabalho em prol da cultura italiana favorecia a afirmação unitária da genialidade nacional. Não faltavam sequer as cartas do conde de Cavour, ministro do rei

[45] Para um quadro completo da biografia de Adelaide Ristori e da sua relação com o Brasil, consultar: A. Vannucci (org.), *Uma amizade revelada, correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo,* Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

[46] Ibidem, pp. 22-5.

Vitório Emanuel, que a encorajava a prosseguir no seu "patriótico apostolado". No mesmo tom, manifesta-se Giuseppe Garibaldi, louvando tudo o que fizera em favor dos voluntários italianos.[47]

A este coro se unirá D. Pedro II, amante do *bel canto*, juntamente com D. Teresa Cristina de Bourbon. No âmbito desse recanto de italianidade brasileira deve-se colocar, também, o objetivo do Segundo Reinado de interpretar a emancipação nacional do ponto de vista de uma aproximação do modelo moderno europeu, com particular favorecimento para o teatro dramático e o operístico italianos. Em nome de uma latinidade que uniria Portugal, Itália e Brasil, a arte teria uma função civilizatória, liberal e esclarecida. Para o desenvolvimento do projeto, não faltou a subvenção à ópera por parte de D. Pedro, aliás.

Quanto à Ristori, ainda, ao reabilitar uma galeria de nobres heroínas (Judith, Medeia, Maria Stuart) dedicadas à boa causa da pátria e do governo, em chave antirromântica, a cantora italiana recebe a aclamação dos grandes intelectuais brasileiros, como Gonçalves Dias e Machado de Assis, que assim se pronuncia:

> É supérfluo comemorar aqui os aplausos que Ristori tem merecido por toda parte onde quer que vai manifestar os admiráveis rasgos do seu gênio. Ninguém tem o direito de ignorar Ristori; é uma dessas figuras que se impõe à admiração dos povos, e cujo nome, como uma larga auréola, vai além do teatro de seus triunfos.
>
> A noite de 28 de junho último deve ficar memorável nos anais do teatro brasileiro. [...] figura imponente, escultural, rosto severo, voz sonora e vibrante, que possui todos os tons do sentimento, desde a indignação até a ternura. Depois, a fim de que a obra lhe ficasse de todo completa, fê-la nascer na Itália, terra clássica da arte, onde a cada passo se encontra um monumento, e uma

[47] Idem, pp. 28-9.

> tradição, e cuja língua, harmoniosa entre todas, é um dos mais cabais instrumentos da palavra humana.[48]

No período, também se combatia uma certa degradação trazida pelos gêneros ligeiros e populares, como o teatro de saltimbancos na Itália, o *vaudeville* de quiprocós na França e o palco das *soubrettes* no Rio de Janeiro. Adelaide Ristori e os demais nomes da grande lírica e da grande dramaturgia italiana vinham em defesa desta luta.

Outro elo simbólico desse ambiente de italianidade artística é representado por Carlos Gomes (1836-96), que estudava no Rio de Janeiro com Gioacchino Giannini (maestro italiano, professor de composição no Imperial Conservatório desde 1855)[49] e que, sob pressão da imperatriz napolitana e com o financiamento do próprio imperador Dom Pedro II, seguiu para Milão para se aperfeiçoar com Lauro Rossi.[50] Em 1866, no último dos quatro artigos que dedicou ao teatro de Joaquim Manuel de Macedo, Machado dá notícias do futuro sucesso do músico brasileiro:

> Terminaremos hoje com duas notícias literárias. A primeira foi publicada no *Correio Mercantil*, em correspondência de Florença: traduziu-se para o italiano o belo romance *O Guarani* do Sr. J. de Alencar. O correspondente acrescenta que a obra do nosso

[48] M. de Assis, "Homenagem a Adelaide Ristori", Rio de Janeiro: Dupont e Mendonça, 1869, pp. 18-52, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., pp. 489-512 [à p. 491]. Machado de Assis dedicou-lhe quatro resenhas críticas, que saíram no *Diário do Rio de Janeiro,* em 1869. A seguir, foram editadas por Antônio Feliciano de Castilho sob o título de *Homenagem a Adelaide Ristori,* cit. acima.

[49] Cf. P. Castagna, *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no Brasil no século XIX*. Disponível em: <http://www.academia.edu/1082742/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX>. Acesso em: 3 out. 2013.

[50] F. Cenni, *Italianos no Brasil*, cit., p. 89. O imperador, também entusiasmado com o sucesso do jovem compositor, agraciou-o com a Imperial Ordem da Rosa.

> compatriota teve grande aceitação no mundo literário. Um escritor do país, o Dr. Antônio Scalvini [1835-1881], tirou desse romance um poema para ópera, que vai ser posto em música pelo compositor brasileiro Carlos Gomes.[51]

Carlos Gomes estudou na Itália a partir de 1864, e obteve em Milão o título de Maestro, junto ao Conservatório. Grande admirador de Giuseppe Verdi – que, por sua vez, o aclama também, – o músico brasileiro é recebido no importante Teatro Scala de Milão, universalmente conhecido como o templo da música, com aplauso do público e da crítica; façanha esta não garantida *a priori* e de difícil êxito, em geral. O seu *Guarany* é recebido com sucesso em março de 1870. Na ópera, com libreto de Antonio Scalvini, substituiu-se o aventureiro italiano, Loredano, pelo espanhol Gonzales e fizeram-se algumas alterações no enredo. A adaptação não altera, no entanto, a imagem indianista romântica criada por Alencar, do amor entre Cecy e Pery, que a tudo sobreviverá.

As últimas duas décadas do século XIX brasileiro surpreendem pela riqueza de uma sociedade verdadeiramente em movimento. No seu *Ordem e Progresso*, Gilberto Freyre analisa a transição da sociedade patriarcal brasileira para a modernidade, mostrando as transformações que ocorreram na vida privada das elites brasileiras. Entre essas mudanças, Freyre trata de hábitos de comportamento sexuais de brasileiros da elite, no momento em que a prostituição nativa é substituída pela prostituição "urbana e estrangeira", acompanhada, segundo ele, pelo cafetismo. A importação de prostitutas francesas torna-se uma política de Estado, deixando as mulheres brasileiras em pânico e fazendo a alegria dos brasileiros ilustres. Segundo Freyre, a francesa Susana, nessa época, tornara-se uma legenda como cafetina, seduzindo quase todos

[51] M. de Assis, "O teatro de Joaquim Manuel de Macedo", *Semana Literária*, 8 de maio de 1866, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 459.

os homens das elites brasileiras. A esta fase devemos este curioso comentário de Gilberto Freyre:

> Do próprio Machado de Assis é lícito supor-se ter devido parte do seu refinamento de gosto e de maneiras a essas "estrangeiras": *cocottes* ou atrizes ou modistas – *mesdames* ou *mesdemoiselles* – de chapéu de plumas e punhos de renda, do tipo da famosa Susana, com as quais Machadinho esteve muito em contato nos seus dias de crítico de teatro.[52]

Na verdade, as cantoras de ópera faziam parte do imaginário dessa elite, no que diz respeito a uma nova figura de mulher, desconhecida na sociedade colonial brasileira. O prestígio, a auréola de glória, o fato de serem estrangeiras contribuíam para a construção do mito e para o louvor que os poetas geralmente lhes atribuíam. Nas crônicas escritas a cerca de trinta ou quarenta anos de distância, vamos encontrar, como nos exemplos citados anteriormente, o mesmo calor e a mesma vibração do Machado jovem:

> Outro fato de algum interesse é a ressurreição da Candiani. Mas os velhos, como eu, ainda se lembram do que ela fez, porque eu fui (*me, me adsum*), eu fui um dos cavalos temporários do carro da prima-dona, nas noites da bela *Norma*. Ó tempos! Ó saudades! Tinha eu 20 anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo, um entusiasmo capaz de puxar todos os carros, desde o carro do estado até o carro do sol – duas metáforas, que envelheceram como eu. Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma*, era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia

[52] Cf. G. Freyre, *Ordem e progresso*, Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 192.

> a noção de realidade. Qualquer badameco era um Píndaro. E hoje [conclui Machado] volta a Candiani, depois de tão largo silêncio, a acordar os ecos daqueles dias. Os velhos como eu irão recordar um pouco da mocidade: a melhor coisa da vida, talvez a única.[53]

Carlota Augusta Candiani (1820-90) chegara ao Rio de Janeiro, em 1843, como prima-dona da Compagnia Italiana dell'Opera, debutando na Corte no ano seguinte com a *Norma* de Bellini, no Teatro São Pedro de Alcântara. Morreu pobre e esquecida num subúrbio do Rio de janeiro, depois de ter sido aclamada e de ter reinado como uma diva em vários estados brasileiros onde encenou e ensinou música. No *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance cuja ação se desenvolve no contexto social e político do Brasil oligárquico do século XIX, são enfatizadas as décadas que vão de 1830 a 1860, período áureo da Candiani, que é citada em diversas passagens do romance, como no capítulo LXIII, "Fujamos!", em que Machado traça o perfil superficial de Virgília aproveitando-se, justamente, da cantora italiana, para ressaltar o caráter mundano da personagem. Poucos instantes antes de o marido de Virgília entrar em casa, o casal adúltero planejava fugir, num momento de tensão dramática. Lobo Neves, chegando em casa, anuncia à mulher um camarote para a noite, e a cena descrita é a seguinte:

> – Cansado? – perguntei eu.
> – Muito; aturei duas maçadas de primeira ordem, uma na Câmara e outra na rua. E ainda temos terceira, acrescentou, olhando para a mulher.
> – Que é? – perguntou Virgília.

[53] M. de Assis, *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 553.

– Um... Adivinha!
Virgília sentara-se ao lado dele, pegou-lhe numa das mãos, compôs-lhe a gravata, e tornou a perguntar o que era.
– Nada menos que um camarote.
– Para a Candiani?
– Para a Candiani.
Virgília bateu palmas, levantou-se, deu um beijo no filho, com um ar de alegria pueril, que destoava muito da figura; depois perguntou se o camarote era de boca ou do centro, consultou o marido, em voz baixa, acerca da *toilette* que faria, da ópera que se cantava, e de não sei que outras cousas. (OC, I: 577).

Brás Cubas é obrigado a jantar com o casal, para não despertar suspeitas, mas o faz com grande irritação e até mesmo com rancor de Virgília, pois a mudança de comportamento tinha sido muito brusca, despertando-lhe o ciúme. Dois capítulos mais adiante, "Olheiros e escutas", será a vez de Brás Cubas ser reprovado pela baronesa que, ao visitar Virgília, o encontra na casa da amiga, confirmando boatos que já circulavam sobre a relação amorosa:

A baronesa entrou daí a pouco. Não sei se contava comigo na sala; mas era impossível mostrar maior alvoroço.
– Bons olhos o vejam! – exclamou. Onde se mete o senhor que não aparece em parte nenhuma? Pois olhe, ontem admirou-me não o ver no teatro. A Candiani esteve deliciosa. Que mulher! Gosta da Candiani? É natural. Os senhores são todos os mesmos. O barão dizia ontem, no camarote, que uma só italiana vale por cinco brasileiras. Que desaforo! E desaforo de velho, que é pior. Mas por que é que o senhor não foi ontem ao teatro? (OC, I: 579).

A Candiani[54] estará presente, também, na cena em que Machado retrata de forma admirável um provinciano que chega à Corte, no capítulo XCII, *Um homem extraordinário*:

> Gostava muito de teatro; logo que chegou foi ao Teatro de São Pedro, onde viu um drama soberbo, a *Maria Joana*, e uma comédia muito interessante, *Kettly*, ou a *Volta à Suíça*. Também gostara muito da Deperini, na *Safo*, ou na *Ana Bolena*, não se lembrava bem. Mas a Candiani! Sim, senhor, era papa-fina. Agora queria ouvir o *Ernani*, que a filha dele cantava em casa, ao piano: *Ernani, Ernani, involami*... – E dizia isto levantando-se e cantarolando a meia voz. – No Norte essas cousas chegavam como um eco. A filha morria por ouvir todas as óperas. Tinha uma voz muito mimosa, a filha. E gosto, muito gosto. Ah! Ele estava ansioso por voltar ao Rio de Janeiro. (OC, I: 600).

No *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ainda, o protagonista afirma, no capítulo CIII, que, quando não se sabe o que responder, "alguns preferem recitar uma oitava dos *Lusíadas,* outros adotam o recurso de assobiar a *Norma*".[55]A síntese do apreço carioca

---

[54] Segundo A. Pujol, L. Miguel Pereira e J-M. Massa, o poema "Teu canto", de 1855, teria sido dedicado à Candiani. Cf. M. de Assis, *Obras completas*, v. III, cit., p. 284. Cfr. também p. 334.

[55] Em 1853, chega ao Rio outra celebridade, Rosina Stoltz, que será rival da Candiani. José de Alencar assim se pronuncia em folhetim da época: "Um diletante é hoje, no Rio de Janeiro, o homem que se acha nas melhores condições higiênicas e que deve menos temer a invasão do cólera, porque ninguém o ganha em exercício. A cabeça bate o compasso mais regularmente do que a vaqueta do Barbieri; as mãos dão-se reciprocamente uma sova de bolos, como não há exemplo que tenha dado o mais carrasco dos mestres de latim de todo o orbe católico. Dos pés, não falemos: são capazes de macadamizar numa noite a rua mais larga da cidade. Ajunte-se a isso os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos, e, de vez em quando, um passeio lírico de uma légua e meia fora da cidade, e ver-se-á que, dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum dos partidos, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro. Felizmente o incômodo da Charton foi passageiro, e

pela cantora italiana será dada neste trecho de Machado, já citado, mas que não custa repetir:

> A Candiani não cantava, punha o céu na boca [...]. Quando ela suspirava a *Norma*, era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como o macaco por banana, estava, então, em suas auroras líricas. Escutava a Candiani e perdia a noção da realidade.[56]

Na segunda metade do século XIX, era comum que grande espaço fosse dedicado à ópera nos jornais, principalmente em *A*

---

as *soirées* líricas continuaram sem mais transferências até sexta-feira, em que nos deram a *Semiramid*e, em benefício da Casaloni. A noite foi ruidosa: aplausos, rumor, flores, versos, brilhantes, houve de tudo, até mesmo uma pateada solene. Foi por conseguinte uma festa completa [...] Para fazer diversão à música italiana, ofereceram-nos, sábado da semana passada, no Teatro de São Pedro, um outro benefício de música alemã clássica, no qual os entendedores tiveram ocasião de apreciar coros magníficos a três e quatro vozes, e de gozar belas recordações dos antigos maestros, hoje tão esquecidos por causa das melodias de Rossini e Donizetti e das sublimes e originais inspirações de Verdi e Meyerbeer". Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1854, in "Folhetins" do *Correio Mercantil*, in A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, v. 2, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 48. Machado também participa desse entusiasmo. Com 22 anos (portanto, em 1861), ele escreve, no dia 21 de novembro, no *Diário do Rio de Janeiro*: "Dizem que a gente experimenta uma certa mudança moral de sete em sete anos. Consultando a minha idade, vejo que se confirma em mim a crença popular, e que eu entrei ultimamente no período lírico. É isso o que explica hoje a minha preferência pelas representações desse gênero, e que me faz um adepto fervente da música. Como se vê, não me devo em parte lastimar, porque com esta mudança coincidiu o movimento lírico, que se vai observando na atualidade". Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/cronica/macr01.htm>. Acesso em: 14 fev. 2015.

[56] M. de Assis, *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 553. Em 1876, começa a atividade empresarial do maestro Angelo Ferrari, que prosseguirá por cerca de dez anos. Nos anos 1870, estarão no auge as cantoras Antonietta Baroldi Fricci, Antonietta Pozzoni Anastasi, Maria Luisa Durand, Marietta Biancolini, Ermínia Borghi-Mano e o célebre tenor Francesco Tamagno. Cf. V. Capelli, *A belle époque italiana de Rio de Janeiro: aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca,* cit., p. 21.

*Marmota*, no qual La Grua, Casaloni e Charton (esta, cantora francesa) eram consagradas. Em 15 de novembro de 1896, no primeiro número do periódico *República*, do Rio de Janeiro, Machado publica um texto denominado "Um agregado", especificando entre parênteses: "Capítulos dum livro inédito".[57] A Comissão Machado de Assis, ao publicar a edição crítica de *Dom Casmurro*, coloca em apêndice esse texto que, embora muito importante para a discussão da elaboração do romance, interessa-nos, aqui, pelo valor jornalístico e cultural quanto ao tema que abordamos mais de perto a seguir: a ópera italiana. Assim Machado de Assis descreve o movimento cultural do Rio de Janeiro, onde a música italiana é bem representada:

> A vida externa era festiva, intensa e variada. Tinham acabado as revoluções políticas. Crescia o luxo, abundava o dinheiro, nasciam melhoramentos. Tudo bailes e teatros. Um cronista de 1853 (se vos não fiais em mim) dizia haver trezentos e sessenta e cinco bailes por ano. Outro de 1854 escreve que do princípio ao fim do ano toda a gente ia ao espetáculo. Salões particulares à porfia. Além deles, muitas sociedades coreográficas, com seus títulos bucólicos ou mitológicos, a Campestre, a Sílfide, a Vestal, e outras muitas chamavam a gente moça às danças, que eram todas peregrinas, algumas recentes. A alta classe tinha o Cassino Fluminense. Tal era o amor ao baile que os médicos organizaram uma associação particular deles, a que chamaram Cassino dos Médicos. Hoje, se dançam, dançam avulsos. *A ópera italiana tinha desde muito os seus anais; no decênio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população maviosa e entusiasta; agora desfilava uma série de artistas mais ou menos célebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La Grua. O próprio Teatro*

[57] M. de Assis, *Dom Casmurro,* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 251.

> *Dramático mesclava nos seus espetáculos o canto e a dança, árias e duos, um passo a três, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro.* Já havia corrida de cavalos [...] *Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com árias italianas*. As festas eclesiásticas eram numerosas e esplêndidas; na igreja e na rua, a devoção geral e sincera, as romarias e patuscadas infinitas (grifo nosso).[58]

Segundo Jean-Michel Massa, Emma La Grua estreou no Rio de Janeiro em 6 de agosto de 1855.[59] Dela, sabemos que foi um soprano que nasceu em Palermo, em 1831, de uma família de cantores que a levava consigo em suas viagens. Estudou em Dresden e aperfeiçoou-se em Paris, sob a orientação da famosa Ungher-Sabatier. Durante três anos permaneceu na América Latina, entre Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevidéu. Machado a ela se refere em muitas passagens da sua obra, como nesta crônica de 1865, quando comemora a figura de Paula Brito e da *Petalógica*, associação predominantemente literária que se reunia aos sábados na casa do livreiro e jornalista carioca:[60]

> Este livro é uma recordação, – é a recordação da Petalógica dos primeiros tempos, a Petalógica de Paula Brito – o Café Procópio de certa época, – onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos, – onde se conversava de tudo – desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, *desde o dó de peito do Tamberlick* até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro. Assim como tinham entrada

[58] Ibidem, p. 252, com grafia atualizada.
[59] Cf. J-M. Massa, *A juventude de Machado de Assis*, cit., p. 87.
[60] Cf. C. Süssekind de Mendonça, *Salvador de Mendonça,* Rio de Janeiro: MEC, 1960, p. 21.

> os conservadores e os liberais, tinham igualmente entrada *os lagruistas e os chartonistas: no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do ato institucional*; os sorvetes de José Tomás e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro *pêle-mêle* de todas as coisas e de todos os homens. [...].[61]

Essas óperas se apresentavam no Teatro Lírico Fluminense e, em algumas ocasiões, no Teatro São Pedro. Enrico Tamberlick (1820-89) foi um tenor romano que estreou em Nápolis, tendo seguido para Lisboa onde, segundo a sua biografia oficial, a sua voz teria sofrido uma espécie de elevação vocal. Em São Petersburgo, foi nomeado cantor da Corte imperial, tendo sido aclamado também em Madrid e em Paris, onde acabará os seus dias, depois de saudado e glorificado como intérprete magistral de Bellini, Rossini e, principalmente, Verdi. Era considerado perfeito no *Otello*, no *Rigoletto* e no *Don Ottavio*.[62]

Nove anos mais tarde, em 1874, vamos encontrar, no romance *A mão e a luva,* a mesma reconstrução entusiasta da crônica de 1865, que comprova, como os biógrafos machadianos assinalaram, o envolvimento do jovem Machado nessas disputas de mocidade:

> [...] A Corte divertia-se, apesar dos recentes estragos do cólera; – bailava-se, cantava-se, passeava-se, ia-se ao teatro. O Cassino abria os seus salões, como os abria o Club, como os abria o Congresso, todos três fluminenses no nome e na alma. Eram os tempos homéricos do teatro lírico, a quadra memorável daquelas lutas e rivalidades renovadas em cada semestre, talvez por um

[61] M. de Assis, *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865, in Idem, *Obras completas*, org. por A. Leite Neto, A. Lima Cecílio, H. Jahn, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008², v. 4, p. 237.

[62] Cf. Maira Mariano, *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*, São Paulo: USP, 2008, p. 149. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000418763>. Acesso em: 30 jan. 2014.

> excesso de ardor e entusiasmo, que o tempo diminuiu, ou transferiu – Deus lhe perdoe – a cousas de menor tomo. Quem se não lembra, – ou quem não ouviu falar das batalhas feridas naquela clássica plateia do Campo da Aclamação, entre a legião casalônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas – e maduras também – apercebidas de flores, de versos, de coroas, e até de estalinhos. Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Ilíada*. Desta vez, a Vênus da situação saiu ferida do combate; um estalo rebentara no rosto de Charton. O furor, o delírio, a confusão foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se as mãos – e os pés. A peleja passou aos jornais. "Vergonha eterna" – dizia um – "aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!" – "Se for mister" – replicava outro – "daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mlle. Lagrua. [...] Estêvão é uma das relíquias daquela Troia, e foi um dos mais fervorosos lagruístas, antes e depois do grau. A causa principal das suas preferências era decerto o talento da cantora; [...] – Oh! Aquele buço! – exclamou Estêvão nos intervalos de uma ópera. Aquele delicioso buço há de ser a perdição da gente de bem!" – "Patuleia desenfreada!" – "Fidalguice balofa!". (OC, I: 204-205).

A referência aos *lagruistas* e aos *chartonistas* é duplamente curiosa. São interessantes, em primeiro lugar, os neologismos para aludir aos verdadeiros partidos e às torcidas formados à volta das cantoras La Grua e Charton. Sublinhe-se, igualmente, o interesse em torno aos cantores que, certamente, formavam o gosto musical carioca. Ayres de Andrade, no seu estudo sobre *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo*, registra aspectos pitorescos daquele universo operístico, como os choques às vezes violentos entre os defensores desta ou daquela intérprete. Escreve Ayres:

> Em 1854, a Casaloni e a Charton deram origem aos dois mais combativos partidos de que há notícia na história do teatro lírico do Rio de Janeiro. A tal ponto chegaram eles em suas lutas no interior do Provisório (um dos principais teatros da época) que não raro era necessária a intervenção da polícia para que o espetáculo pudesse prosseguir.[63]

Ao lado do *bel canto*, devemos destacar a forte impressão que a atuação de atores como Rossi e Salvini deixou em Machado de Assis. Na verdade, como veremos a seguir, para um homem de teatro como Machado, tudo era aproveitado através de sua preparação técnica e crítica, ao lado da sensibilidade de escritor e do conhecimento intelectual dos textos. O que estava em jogo era a interpretação, não só como qualidade técnica, mas também como qualidade textual, uma vez que a interpretação se fundava em boas traduções; principalmente quando se referiam a textos de interesse do nosso autor, como é o caso dos dramas de Shakespeare. Eugênio Gomes já anotara esse processo, confirmando a nossa tese:

> [...] a partir de 1876, começaram a aparecer com maior frequência os reflexos do teatro shakespeariano em sua obra, uma ou outra vez, com alusão a Rossi e também a Salvini, que ambos proporcionaram à metrópole brasileira as melhores interpretações de Hamlet, Otelo e outros personagens trágicos do gênio inglês, até então vista em nosso país.[64]

Quanto à atuação dos dois atores italianos, especificamente, Machado registra as suas impressões em duas crônicas. A primeira, intitulada "Macbeth e Rossi", foi publicada em 25 de junho de

---

[63] Cf. A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos,* cit., pp. 48-9.

[64] Cf. E. Gomes, *Shakespeare no Brasil,* cit. p. 160.

1871 na *Semana Ilustrada*. Machado considera, nesse trabalho, a encenação do teatro shakespeariano pelo ator:

> Além do gosto de aplaudir um artista como Ernesto Rossi, há outras vantagens nestas representações de Shakespeare; vai-se conhecendo Shakespeare, de que o nosso público apenas tinha notícia por uns arranjos de Ducis (duas ou três peças apenas) ou por partituras musicais.[65]

Na segunda crônica, "Rossi – Carta a Salvador de Mendonça", publicada em 20 de julho de 1871 em *A Reforma*, Machado refere-se à atuação do ator italiano numa perspectiva mais ampla:

> Não tem clima seu: pertencem-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e Lord Byron: não esquece Delavigne, nem Garret, nem V. Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe no corpo todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade; é hoje Romeu, amanhã Luís XI.[66]

Quanto a Salvini, menos citado, temos este testemunho da carta a Salvador de Mendonça:

> O que eu desejava, meu caro Salvador, sabes tu o que era? Eu desejava uma coisa impossível, um sonho imenso. Era vê-los aos dois [Rossi e Ristori], e não só eles, mas também esse outro [Salvini], que a fama apregoa, e que os nossos irmãos do Prata estão

---

[65] M. de Assis, *Semana Ilustrada*, 25 de junho de 1871, in J. R. Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 459. É, ainda, bastante discutida a autoria dos textos publicados com a inicial M. Poderiam ser de autoria coletiva.

[66] Ibidem, p. 523.

> ouvindo e vendo, era vê-los todos três juntos, a combaterem pela mesma causa e a colherem vitórias comuns.[67]

Como afirma Roberto Faria, sempre sobre Salvini, "é muito provável que o tenha visto em cena, pois se refere a ele num texto curto de 17 de julho de 1885 e numa crônica da *Gazeta de Notícias* de 3 de julho de 1894".[68] Faria observa também, na sua recolha de textos machadianos sobre o teatro, que a impressão era indelével na memória do escritor carioca, como se percebe deste comentário a alguns fatos relativos à Alfândega, registrados em crônica de 14 de junho de 1896: "*Ecco il problema*, diria enfaticamente o finado Rossi" (OC, III: 713). Faria anota que "o ator italiano havia falecido dez dias antes".[69]

Outro dado importante encontramos na observação de Décio de Almeida Prado, quando afirmava que "Shakespeare fora uma exclusividade inglesa. Coube a Ernesto Rossi e Tommaso Salvini revelá-lo como poeta dramático aos países de língua latina".[70] Na verdade, o crítico paulista recolhe inúmeros depoimentos de grandes personagens da cena cultural oitocentista, quando assistem à interpretação de Ernesto Rossi, no Rio de Janeiro, colocando entre eles o nosso Machado de Assis que, como assinalamos, no período da "Revista de Teatros" em *O Espelho*, referira-se, com reservas, à atuação de João Caetano. De fato, Machado, após assistir à representação de Rossi, assim afirma, corrigindo-se: "O nosso João Caetano, que era um gênio, representou três dessas tragédias [de Shakespeare],

---

[67] Ibidem, p. 526. R. Faria anota ser esta referência a Salvini que, no mesmo ano de 1871, foi recebido com sucesso no Rio de Janeiro.
[68] Ibidem, p. 86.
[69] Ibidem, p. 526.
[70] Cf. D. de Almeida Prado, *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório,* cit., p. 188.

e conseguiu dar-lhes brilhantemente a vida, que o sensaborão Ducis lhes havia tirado".[71]

Adriana da Costa Teles, num seu estudo sobre Machado e o teatro, assim conclui:

> Dessa forma, a presença de Shakespeare no Brasil em 1871 parece importante para o escritor Machado menos pelo caráter de revelação do autor inglês, já conhecido pelo escritor, mas por ter representado a vivência de uma experiência estética única, que teria possibilitado ao brasileiro incorporar em sua ficção elementos de tal dramaturgia com força nos anos que se seguiram.[72]

Muito se poderia continuar a narrar sobre os personagens da lírica italiana na segunda metade do Oitocentos brasileiro, presentes na obra de Machado: nos romances, nos contos, nas crônicas. Já se escreveram estudos específicos sobre a relação de Machado com a música, inclusive, embora do ponto de vista das citações e das ocorrências. A nós interessa localizar, na sua obra, um nível mais profundo de absorvimento do cânone italiano. Vamos concluir justamente este item considerando a relação do *Dom Casmurro* com a ópera italiana.

### *2.2.3.* Dom Casmurro *e a ópera italiana*

O *Dom Casmurro* é um romance que propõe uma teoria de construção literária e de percurso filosófico-existencial expressa principalmente em três capítulos: o capítulo IX, "A ópera", e os

[71] M. de Assis, *Semana Ilustrada*, 25 de junho de 1871, in J. R. Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., pp. 517-18.

[72] Cf. A. da Costa Teles, "Machado de Assis e o teatro: Ristori, Salvini e Rossi nos palcos cariocas e a encenação das tragédias de Shakespeare, *Lengua y literatura*, vol. 6, n. 1 (2011). Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/687/879>. Acesso em: 30 dez. 2013.

capítulos LXXII, "Uma reforma dramática", e LXXIII, "O contrarregra". O primeiro, embora esteja estruturado no romance como se fosse uma das famosas "digressões" machadianas, na verdade é um prólogo que apresenta, com forte marca alegórica, a estória que vai se desenrolar. Trata-se, como se sabe, da teoria exposta pelo velho tenor italiano, Marcolini:

> – A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... […] Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. [OC, I:817].

Como adverte o próprio tenor, a rebelião tramada pelo diabo no Conservatório do Céu – e descoberta a tempo, de modo que o demônio foi expulso do conservatório divino – não passaria de um episódio menor, caso o diabo não possuísse um gênio trágico, e Deus não houvesse escrito um libreto de ópera que, justamente, tem como tema a vida dos homens:

> Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. [O diabo] Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrira mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, – e acaso para reconciliar-se com o céu, – compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno. (OC, I: 817-8).

Deus recusa-se a ouvir a música, mas cede diante da insistência do diabo. Abre mão dos direitos autorais, não quer saber dos ensaios, mas acaba por permitir que a ópera se execute num teatro especial: este planeta Terra. Segundo o narrador, esse desinteresse divino foi negativo:

> Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais. (OC, I: 818).

Num seu estudo sobre "Schopenhauer e Machado de Assis", no qual examina também o modo como Machado faz as suas citações, Eugênio Gomes enfatiza muito o capítulo "Parêneses e Máximas" do filósofo do Reno, no qual Machado teria se inspirado. O famoso capítulo machadiano em que a vida é comparada com uma ópera, por meio da explicação do tenor italiano, teria sido inspirado pela leitura de Schopenhauer e, muito provavelmente, pela citação de Chamfort, inserida pelo filósofo no capítulo V do seu *Aforismos para a sabedoria da vida*:

> Chamfort diz de maneira encantadora: *la société, les cercles, les salons, ce qu'on appelle le monde, est une pièce misérable, un mauvais opéra, sans intérêt, qui se soutient un peu par les machines, les costumes et les décorations*. [A sociedade, os círculos, os salões, isso que se chama de mundo, é uma peça miserável, uma ópera ruim, sem interesse, que se sustenta um pouco pelas maquinarias, as roupas e as decorações.][73]

Este é um daqueles capítulos encadeados, que se encontram com muita frequência nos romances machadianos. Nele, Bentinho constata que a sua vida não havia iniciado até aquele momento; ou seja, até o momento em que José Dias, no capítulo III, "A Denúncia", o revela a si mesmo. Bentinho compreende, das palavras do agregado, que já é um homem, que está interessado em Capitu e que, mais ainda, tudo isso pode estar comprometido pela promessa de sua mãe de mandá-lo para o seminário. No capítulo VIII, portanto, ele afirma: "tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera". (OC, I: 817).

A ideia do mundo como representação (*Theatrum Mundum*) também se relaciona à perspectiva da ópera como obra de arte total, na qual a palavra e a música se ligam. Este conceito, vamos encontrá-lo no capítulo CI do romance, numa nítida relação ao ideal de Wagner sobre o *Gesamtkunstwerk*:[74]

---

[73] A. Schopenhauer, "Parêneses (exortações) e Máximas", in *Aforismos para a sabedoria da vida* [Aphorismen zur lebensweisheit, 1851], tradução, prefácio e notas de J. Barboza, São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 148-49.

[74] *Gesamtkunstwerk* (em português, "obra de arte total") é um termo que foi usado pela primeira vez em 1827 pelo escritor e filósofo alemão K. F. E. Trahndorff e, em seguida, utilizado, a partir de 1849, inclusive por Richard Wagner, que o inseriu no interior do seu ensaio *Arte e revolução* (*Die Kunst und die Revolution*). Trata-se, portanto, de um conceito estético oriundo

> Em seguida, fez sinal aos anjos, e eles entoaram um trecho do *Cântico*, tão concertadamente, que desmentiram a hipótese do tenor italiano, se a execução fosse na terra; mas era no céu. A música ia com o texto, como se houvessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner. Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto. (OC, I: 908).

Relendo esses capítulos e considerando a forma memorialista em que são narrados, não podemos deixar de pensar nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na verdade, a associação de *Dom Casmurro* às *Memórias póstuma*s já foi feita por um importante crítico contemporâneo de Machado: José Veríssimo. No seu comentário ao

do romantismo alemão do século XIX, geralmente associado ao compositor alemão Richard Wagner. O termo refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte. Wagner acreditava que, na antiga tragédia grega, esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. O compositor criticava o estado da ópera do seu tempo, em que toda ênfase era dada à música, em detrimento da qualidade do drama. O termo é usado com frequência, principalmente na Alemanha, para descrever qualquer integração de diferentes formas de expressão artística. Na construção de seu teatro em Bayreuth, Wagner deu grande importância a elementos que proporcionassem ao público uma total imersão no mundo da ópera – como o escurecimento do teatro, efeitos sonoros, rebaixamento da orquestra e reposicionamento dos assentos para focar a atenção no palco. Esses conceitos foram revolucionários na época e hoje fazem parte da maioria das produções operísticas. "Ópera é o termo genérico utilizado para denominar obras dramático-musicais, nas quais os atores cantam alguma porção ou todas as suas partes. É a união de música, drama e espetáculo, combinados em graus e maneiras diversas em diferentes países e períodos históricos, embora tendo a música, normalmente, o papel dominante. [...] A ópera é talvez a mais elaborada das formas artísticas, e recorre às práticas e habilidades reunidas do poeta, compositor, artista plástico, [regente], e (por vezes) coreógrafo, para criar uma 'obra de arte completa' (*Gesamtkunstwerk*, usando o termo wagneriano)", in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti* , vol. I, *Il lessico*. Turim: UTET, 1999, pp. 93-5. (Tradução nossa).

*Dom Casmurro*, intitulado *Um irmão de "Brás Cubas"*, o crítico oitocentista, de fato, afirma:

> Sem ser uma reprodução de *Brás Cubas*, *Dom Casmurro* tem com ele mais que o ar de família dos filhos do mesmo pai, semelhança de irmãos gêmeos. São semelhanças, entretanto, que não deixam lugar à confusão. Parecem-se mas não são o mesmo, nem se podem confundir. Se Brás Cubas e Dom Casmurro contam ambos os dois a sua história, cada um tem o seu estilo, a sua língua, a sua maneira de contar. No que mais se assemelham é no fundo da sua filosofia e no modo de considerar as coisas. Mas ainda assim há no homem do Primeiro Reinado e da Regência, que era Brás Cubas, e no homem do Segundo Império, que foi Dom Casmurro, sensíveis diferenças de épocas, de civilização, de costumes.[75]

Justamente a filosofia da ópera, que é aceita por *Dom Casmurro*, pela sua "verossimilhança", vai nos levar ao "delírio" de Brás Cubas, com o seu niilismo. Sendo os dois romances fruto do memorialismo, mesmo se ficcional, não há como não pensar nesta visão da história como um acúmulo de erros ou de acasos, tanto no âmbito pessoal como no coletivo. As memórias seguiriam, assim, ao ritmo de uma ópera, partindo da tese do tenor Marcolini de que o planeta em que vivemos é o palco onde a tristeza, o ciúme, o egoísmo, a alegria, a pena e a compaixão se alternam até o infinito, como conclui ele mesmo no *Dom Casmurro*. Comparemos:

---

[75] Cf. J. Veríssimo, "Um irmão de 'Brás Cubas'", in *Estudos de literatura brasileira,* 3ª série, Rio de Janeiro-Paris, 1903, p. 65.

| ***Dom Casmurro***<br>Capítulo IX, "A ópera" | ***Memórias póstumas de Brás Cubas***<br>Capítulo VII, "O delírio" |
|---|---|
| Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais.<br><br>Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com | Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias –, desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordia a víscera, ora mordia o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, |

| | |
|---|---|
| arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres Patuscas de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.<br>– Esta peça – concluiu o velho tenor – durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: "Muitos são os chamados, poucos, os escolhidos". Deus recebe em ouro, Satanás, em papel. (OC, I: 818).<br><br>Capítulo X, "Aceito a teoria"<br>Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... (OC, I: 819). | que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (OC, I: 523). |

Como não ver, nesses dois trechos, uma espécie de síntese de todas as óperas a que Machado assistiu? No *Memórias póstumas,* uma teoria da história é mais desenvolvida e complexa, embora comprometida com o mesmo caos do delírio. Se em *Dom Casmurro* estamos diante do delírio amoroso, do delírio das paixões pessoais, do ciúme, dos conflitos religiosos e sociais, mas no âmbito individual, no "Delírio" de Brás Cubas tudo é mais abrangente e coletivo.

É necessário anotar, também, que o *Dom Casmurro* já foi estudado como uma possível ópera dividida em três partes, nas quais se incluiriam duetos, trios e outras peças musicais e melodramáticas.[76] O tema é curioso, embora não se sustente muito do ponto de vista da estrutura do romance, do qual, aliás, se produziu uma ópera, com o mesmo título, com música do maestro João Gomes Júnior e letra de Antonio Piccarolo,[77] sem que se respeitasse a tal divisão tripartida sugerida pelo estudo referido. A ópera, *Dom Casmurro,* foi apresentada, em 1922, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

John Gledson, no seu estudo sobre *Dom Casmurro*, relaciona o capítulo IX ao romantismo:

---

[76] Cf. T. J. Pires Vara, "Dom Casmurro e a ópera", in *Revista de Letras*, São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1965, vol. 6.

[77] Militante fundador do Partido Socialista Italiano, em 1892, tornou-se um de seus intelectuais proeminentes, tendo dirigido jornais e sindicatos ligados ao partido. Em 1904, foi convidado pelo Partido Socialista Italiano, seção de São Paulo, para dirigir o jornal *Avanti!*, publicado em língua italiana nessa mesma cidade brasileira. Já no Brasil, em 1908, editou um trabalho pioneiro em sua área, *O socialismo no Brasil*, livro no qual adaptava ideias marxistas à situação do país e defendia a imigração italiana como a mais adequada para o desenvolvimento econômico e social brasileiro. Dirigiu no país diversos órgãos de comunicação além do *Avanti!,* tais como: *Il Secolo* (1906-10), *La Rivista Coloniale* (1910-24), *La Difesa* (1923-26), *Il Risorgimento* (1928). Foi, também, colaborador do jornal *O Estado de São Paulo*. Nos anos 1920, liderou a oposição dos italianos de São Paulo contrários ao fascismo, que, não obstante, se assenhoreou da "colônia" paulista, desde aquele período até a Segunda Guerra Mundial. Traduziu o *Dom Casmurro* para o italiano, em 1914 (*Don Casmurro*, trad. ital. A. Piccarolo. São Paulo: La Rivista Coloniale, 1914).

> [...] a escolha da ópera como metáfora apropriada da vida, ainda que possa ser uma batalha ou uma viagem marítima, não é acidental. Esse gênero, por sua vez uma confusão de duas artes distintas, é a representação de um movimento (o romantismo) que, de sua parte, é uma fonte de erros e distorções.[78]

A ideia do romantismo como um "Pai de mentiras" é associada, segundo o crítico inglês, ao diabo, a *Quincas Borba* e a sua teoria do Humanitismo, e ao próprio tenor Marcolini:[79]

> É neste amor pelo teatro e pela música, e sobretudo pela combinação de ambos em ópera, que Machado enxerga uma característica da irrupção do romantismo no Brasil, ao menos pela forma como afetava o grosso da população carioca.[80]

Gledson defende, também, que Machado associa a ópera, com o seu estilo grandiloquente, ao modo de pensar brasileiro, principalmente quando o Bentinho narrador faz uma espécie de oposição, no início do romance, entre a vida pacata da família Santiago e a vida fora dos seus muros domésticos: "há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa". Efetivamente, se voltarmos ao trecho de 1896, já citado, do texto "Um agregado", vamos ler ali, com todas as letras, a comparação que no *Dom Casmurro* é silenciada; pelo menos naquele trecho do capítulo II:

> A vida externa era festiva, intensa e variada. [...] Um cronista de 1853 (se vos não fiais em mim) dizia haver trezentos e sessenta e cinco bailes por ano. Outro de 1854 escreve que do princípio

[78] Cf. J. Gledson, *Machado de Assis, impostura e realismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 155.
[79] Ibidem, p. 158.
[80] Ibidem, p. 155.

> ao fim do ano toda a gente ia ao espetáculo. [...] *A ópera italiana tinha desde muito os seus anais; no decênio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população* ***maviosa e entusiasta****; agora desfilava uma série de artistas mais ou menos célebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La Grua. O próprio Teatro Dramático mesclava nos seus espetáculos o canto e a dança, árias e duos, um passo a três, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro.* Já havia corrida de cavalos [...] *Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com árias italianas.*[81] (grifos nossos).

Eugênio Gomes, por sua vez, lembra a impressão que deixou em Machado o suicídio do maestro italiano Mancinelli, no Rio de Janeiro, quase no fim da montagem da temporada lírica de 1894. Associa a figura desse maestro ao personagem Marcolini, sugerindo que o nome ficcional é quase um anagrama do nome real. Diz o crítico:

> Entusiasmado com a vinda dessa companhia quando o rescaldo da revolta naval, abafada em março daquele ano, ainda aquecia as paixões políticas, Machado de Assis, numa crônica de julho, congratulava-se com Mancinelli por sua benéfica e suavizadora iniciativa. E, através de seus comentários, estabelecia relações entre a vida e a ópera, repetindo-as no *Dom Casmurro* pela boca de um velho tenor italiano, que é, afinal, o fantasma de Mancinelli reencarnado em Marcolini.[82]

Quanto à construção da figura do agregado, por sinal, marcada por certa ênfase e, principalmente, pelos adjetivos que, como já sublinhamos no capítulo 3, têm valor psicológico e caricatural, não se deve desprezar a sugestão melodramática do adjetivo no superlativo. Numa crônica de 1878, sob o pseudônimo de Eleazar,

---

[81] M. de Assis, *Dom Casmurro*, Comissão Machado de Assis, cit., p. 252.
[82] Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 78.

Machado comenta a ópera cômica *A sonâmbula,* com música do maestro Policiani, criando um título que é, ele mesmo, uma espécie de propaganda, de um cartaz de ópera. No mesmo ano, ainda, sob o pseudônimo de Manassés, encontramos este eloquente exemplo:

> Uma ideia nova! exclama o coletor, abanando as orelhas, – Novíssima! bradam todos os outros edis, depois de ouvirem a ideia. Os edis: Novíssima, / Raríssima, / Riquíssima. / Com que pode vostra Ilustríssima / Encher o erário municipal. (bis) O Coletor: Na verdade, é originalíssima, Sim, senhor, é original. Infelizmente, aparece...[83]

E, em 1884, o escritor carioca propõe acrescentar, aos nomes de alguns dirigentes municipais, estes superlativos: Pontualíssimos, Liberalíssimos e Delicadíssimos.[84] De 1884 é, ainda, o conto "Trio em lá menor", cuja divisão segue a de uma partitura musical, como se sabe: "I – *Adagio cantabile*; II – *Allegro ma non troppo*; III – *Allegro Appassionato* e IV – *Minuetto*".

A vida de Bentinho foi como uma ópera, portanto. Provavelmente, igual ao *Otelo*. Mas qual?

## 2.3. *Dom Casmurro* e o *Otello* italiano: as variantes

Se a matriz do *Othelo*[85] shakespeariano no *Dom Casmurro* já foi devidamente estudada por alguns críticos, entre os quais

---

[83] Machado de Assis, *Crônicas*, 30 de junho de 1878: disponível em: <http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1878/30jun78.htm>. Acesso em: 8 mar. 2015. Cf., também, E. Gomes, *O enigma de Capitu,* cit., p. 76.

[84] Machado de Assis, "Crônicas de Lélio", 8 de janeiro de 1884, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 258.

[85] Usaremos as grafias correspondentes às diversas línguas; assim, *Othelo*, para Shakespeare; *Othello*, para as adaptações francesas; *Otello*, para as italianas e, finalmente, *Otelo,* em português.

Eugênio Gomes e Helen Caldwell, a cujos trabalhos voltaremos, maior consideração merecem as variantes italianas. Do mesmo modo que pudemos constatar a forte impressão que deixou, em Machado, a atuação dos atores italianos, quer líricos, quer dramáticos, sabemos que, a partir de 1847, será conhecida no Rio de Janeiro a ópera de Rossini, de 1816, com libreto de Berio di Salsa. Quanto ao *Otello* de Giuseppe Verdi, com libreto escrito por Arrigo Boito, representou-se pela primeira vez em 5 de fevereiro de 1887, no Teatro Scala de Milão, e em duas vezes, com certeza, no Rio de Janeiro: em setembro de 1889, no Teatro D. Pedro II, precedendo a estreia da ópera em Londres (1891) e em Paris (1894), e em 1894.[86] Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, após a sua consagração internacional, apresentam-se no Rio, em italiano, num período que vai de 1871 a 1896.[87] Passagem que, como vimos, foi comentada por Machado em duas crônicas ("Macbeth e Rossi", publicada em 25 de junho de 1871, na *Semana Ilustrada* e "Rossi – Carta a Salvador de Mendonça", publicada em 20 de julho de 1871, em *A Reforma*). Mas a impressão da encenação dramática também faz parte de sua obra narrativa, no *Dom Casmurro* e nos contos, como "Curta história".

Como se sabe, a fonte principal do *Othelo* de Shakespeare é a sétima da terceira série de dez novelas publicadas, em 1565, por Giovanbattista Giraldi Cinthio (1504-73) no seu *Hecatommithi, overo cento novelle,*[88] numa cidade do Piemonte italiano, Mondovì. Essas novelas, que caracterizam o tardo renascimento italiano,

---

[86] Cf. D. F. Elyseu Rhinow, *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX.* Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2007, p. 151, e *Revista Teatral*, ano 1, n. 5, 1894, p. 3.

[87] Cf. A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos,* v. 2, cit., p. 16.

[88] Cf. G. Giraldi Cinthio, "Terza decade, novella VII", in *Hecatommithi, overo cento novelle,* 2 vols., Mondovì, 1565.

influenciaram outros grandes autores como Cervantes[89] e Lope de Vega,[90] pelo seu potente conteúdo fabulatório e ficcional. O modelo narrativo é o *Decamerone,* de Boccaccio: um grupo de viajantes – homens e mulheres que escaparam do saque de Roma, em 1527 –, durante a viagem que os conduziria à salvação em Marselha, reúne-se para ouvir histórias de assuntos gerais. O tema da série em questão é o da infidelidade de maridos e mulheres. Pela análise comparativa realizada, os estudiosos estão convencidos de que Shakespeare teria consultado o texto em língua italiana.[91] De qualquer modo, Giraldi Cinthio é reconhecido na história da literatura italiana como um dos primeiros autores modernos de tragédias (*Orbecche,* 1541) que seguem o modelo aristotélico,[92] embora com ambientação exótica, tramas fabulosas e episódios coloridos que suscitavam horror e reprovação nos seus leitores, pela intenção moralista já de sabor contrarreformista.[93]

A novela em questão contém a maior parte dos elementos fundamentais do drama shakespeariano. O importante e sugestivo episódio do lenço teria vindo de *Orlando Furioso,* embora seja necessário não esquecer que a tais cânones se unem sempre a mediação dos clássicos: as comédias de Plauto e Terêncio, as tragédias de Sêneca (cujo modelo, por sinal, fora retomado nas *Orbecche,* de Giraldi Cinthio). O tema do lenço, que será simbolicamente explorado por Shakespeare, foi, aliás, muito deplorado na França, principalmente quando, na Comédie, foi introduzida a palavra *mouchoir,* em uma adaptação em versos alexandrinos

---

89 Cf. M. C. Ruta, "Lecturas italianas de Cervantes", in *Península*s *– Revista de Estudos Ibéricos*, n. 4, 2007, pp. 11-21.

90 Cf. A. Gasparetti, "Giovanbattista Girardi Cinthio e Lope de Veja", in *Bulletin Hispaniche,* vol. 32, n. 32-4, 1930, pp. 372-403.

91 Cf. G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols. (London: Routledge, 1957-75), VII, *Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (1973, 1978), pp. 193-265.

92 S. Villari, *Per l'edizione critica degli* Hecatommithi, Messina: Sicania, 1988.

93 Cf. F. Tammaro, "Ambivalenza dell'Otello Rossiniano", in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi per Massimo Mila,* Turim: Einaudi, 1977, pp. 187-235.

realizada por Alfred de Vigny, em 1829, por parecer indigna de comparecer numa tragédia. Shakespeare, por sua vez, faz importantes alterações, como a criação do primeiro ato em Veneza, enquanto a novela italiana inicia com o envio a Chipre do Mouro e sua mulher, depois de um período de certa felicidade conjugal. O dramaturgo inglês inventa, também, outros personagens, como Rodrigo, o cortejador desafortunado de Desdêmona, enganado por Iago, assim como eleva Cássio a uma espécie de delfim de Otelo (*l'alfiere,* o alferes), enquanto, na novela, ele é um simples cabo, ou soldado raso. Outra novidade é a introdução dos nomes de todos os personagens que, em Giraldi Cinthio, estão apenas indicados com as respectivas funções: o alferes, o cabo, e assim por diante. Desdêmona já existia (Disdemona), com o sentido de nome azarento, porque significa "infeliz" em grego. Em Shakespeare, os nomes são vagamente alusivos ao respectivo destino do nomeado, como no caso de Cássio, que será "cassado" ("cashiered", degradado), e, sobretudo, no de Iago, como o santo espanhol, São Iago, ou Sant'Iago, conhecido com o apelativo de "mata-mouros", grande adversário dos invasores islâmicos. Nesse sentido, Helen Caldwell tem razão quando defende a sua tese sobre a escolha machadiana do sobrenome "Santiago" para Bentinho, lembrando não só esse fato como também a ideia do par "santo" mais "demônio" (este, representado por Iago em Sant + Iago).[94] Quanto a Otello, parece que o nome existia na Itália da época, embora fosse muito raro, supostamente derivado do nome do imperador Ottone (Otho). Os nomes analisados fazem parte da praxe shakespeariana de exploração psicológica dos indivíduos, coisa que não acontece na novela porque Giraldi Cinthio se limita a registrar os fatos e as motivações do delfim para trair de modo tão cruel o seu superior, Otello. O Iago italiano apaixona-se por Desdêmona e, quando percebe que não conseguiria conquistá-la,

---

[94] Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis,* cit., p. 69.

acredita – errando – que seja necessário eliminar o alferes Cássio, pelo qual Desdêmona estaria secretamente apaixonada; num segundo momento, o amor transforma-se em ódio, e o canalha quer simplesmente se vingar de Desdêmona. O Iago de Shakespeare é, ao contrário, um personagem muito complexo, que se autodescreve mais de uma vez, mesmo se os seus monólogos não contribuem para a revelação das suas zonas de sombra, ao contrário do que acontece com os monólogos do Hamlet. Não parecem convincentes as razões que Iago dá a Ludovico, e ao público em geral, para o seu rancor por Othelo. A Ludovico, Iago explica que a mágoa advém da preferência dada por Othelo a Cássio, um dândi perfeito; ao público, revela, inclusive, uma sua suspeita de que Othelo tenha se enfiado na sua cama com Emilia. Mas nada faz pensar, no decorrer da peça, que isso seja verdade. Em relação ao primeiro ponto, ninguém mais no drama parece condividir a mesma opinião; e, de qualquer modo, a crueldade da reação de Iago é exagerada. O presumível adultério de sua mulher com Othelo afigura-se, assim, como um pretexto, uma vez que entre Othelo e Emilia há uma familiaridade meramente formal. Estas justificações que, segundo muitos críticos, Iago dá a si mesmo não fariam o público elisabetano de Shakespeare ter dificuldade de ver Iago como a encarnação medieval do Vício; ou seja, do falso amigo cujo objetivo oculto era o de levar Othelo à ruína, mesmo se, externamente, se apresente como homem de confiança. É por isso que Iago vem sempre chamado de "honesto" Iago, adjetivo que se une à espontaneidade com a qual ele apresenta o seu perfil militar, enfatizado por palavras fortes, blasfemas e até mesmo obscenas. Outro dado sobre o Iago shakespeariano é que, parecendo, inicialmente, querer apenas sabotar Cássio, ele prossiga com a sua maldade, mesmo quando alcança o seu objetivo.

As outras duas inovações do bardo inglês, muito estudadas pelos seus intérpretes, dizem respeito à questão do tempo e da cor de Othelo. Os fatos narrados por Giraldi Cinthio duram

muitos meses, e até mesmo o final se desenrola por muito tempo. O Mouro, por exemplo, jamais admitiu ter matado Desdêmona. É preso, torturado e, quando liberado, acaba por ser assassinado pelos parentes da mulher. Iago volta para a sua cidade – que não é especificada – e ali comete outros delitos, sendo, por sua vez, torturado por aqueles a quem ofendeu, morrendo em consequência disso. Na peça de Shakespeare, depois da cena inicial em Veneza, que se desenvolve toda ela na mesma noite, entre a chegada a Chipre e a morte violenta dos personagens protagonistas, transcorrem apenas dois dias. Sem a parte inicial de Veneza (retirada, como veremos, do *Otello* de Giuseppe Verdi), *Othelo* respeita a unidade de tempo, lugar e ação aristotélicos. E, com efeito, no âmbito da representação, o público, transportado pela voragem da progressiva e irrefreável queda do protagonista no abismo, descuida os detalhes que apontamos e as muitas contradições, também.

Quanto à cor da pele do Mouro, na novela de Giraldi Cinthio, Otello é definido como um mouro, ou seja, alguém que se presume tenha vindo do Oriente ou do norte da África, com uma pele cor de azeitona, como se diz em italiano (*olivastro*); seria, para um brasileiro, um pardo ou mulato claro. Embora seja estrangeiro, está completamente inserido nos costumes de Veneza, assimilado, pelo que se vê, e a sua origem não tem muito peso no enredo. Na peça shakespeariana, Othelo é muito respeitado militarmente, gozando de uma autoridade indiscutível, como provam as poucas palavras que lhe bastaram para acabar com qualquer veleidade da armada enviada por Brabâncio para prendê-lo: “Embainhai vossas armas reluzentes, para que não as embacie o orvalho...”.[95] No entanto, diversamente do Mouro de Giraldi Cinthio, tem dois motivos para se sentir pouco à vontade com sua mulher: é muito

[95] W. Shakespeare, *Otelo,* tradução de O. de Pennaforte, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 48. A expressão em inglês é: “Keep up your bright swords, for the dew will rust them” (*Othelo*, in *The Oxford Shakespeare complete works,* org. de W. J. Craig, M. A., London: Oxford University Press, 1974, p. 945).

mais velho do que ela (a quem conquistou justamente com as sedutoras histórias da sua longa e aventurosa vida, cheia de sofrimento) e é, decididamente, de pele escura, numa sociedade em que o branco é considerado belo e o negro, monstruoso. Na verdade, Othelo é descrito como negríssimo, de boca grossa e com os "braços ferrugentos de um ser [...] feito para inspirar terror e não prazer".[96] O próprio Othelo declara-se incapaz de belas palavras, porque toda a sua vida foi dedicada à guerra e às rudezas da luta. E é exatamente Iago quem traz à tona a questão, perguntando se uma jovem dama aristocrática, à parte o tempo que possa durar um capricho, seja capaz de amar verdadeiramente um homem assim. Se o Iago de Giraldi Cinthio é um traidor astuto que engana um marido ciumento, o Iago shakespeariano é um fino psicólogo, que identifica o ponto de debilidade de um homem que todos acreditavam invulnerável porque valorosíssimo; mas justamente a ênfase nesse valor é a expressão de um terrível complexo de inferioridade. Quanto material para um Machado mulato, numa sociedade branca e não tão veladamente racista, casado com uma branca portuguesa!...

A problemática relativa à cor de Othelo, todavia, só recentemente assumiu o tom do conflito racial. Os contemporâneos de Shakespeare viviam numa Inglaterra na qual os estrangeiros eram raros e onde não eram vistos como uma ameaça. A peça foi recebida como uma ótima história de amor e morte, tendo sido, como anota a crônica da época, muitas vezes representada. Ao longo do tempo, dependendo do país em que foi encenado, o *Othelo* ganhou adaptações diversas, sendo que, a partir do romantismo até a metade do século XX, duas concepções bastante diversas se alternaram: aquela, aderente à letra do texto, ou seja, mais fiel a um Othelo muito negro e africano, e a do Othelo café com leite, árabe, muitas vezes quase branco; em resumo, um oriental. A essas

[96] Idem, p. 49.

duas concepções correspondiam, também, dois conceitos: a ideia de um homem saído da selva e pouco educado, cuja relação com Desdêmona assumia um tom passional, rude e inaceitável (caso dos Estados Unidos, onde estava em vigor, ainda, a escravidão, quando, na Inglaterra, tinha sido abolida, em 1803) e, ao contrário, a concepção – talvez mais próxima da novela de Giraldi Cinthio – de um homem proveniente do Oriente, representante de uma civilização não menos refinada do que aquela renascentista: um homem fino, educado, eloquente, magnânimo e incapaz de ambiguidade, sendo, por isso mesmo, mais exposto à falta de escrúpulos de um Iago.[97]

O que desejamos ressaltar, para efeito do nosso estudo, é sempre bom lembrar, é que Machado tomou conhecimento do *Othelo* por meio de variantes diversas, não tendo sido indiferente às versões italianas que se debruçaram, como não poderia deixar de ser, sobre as fontes italianas de Shakespeare (a novela de Giraldi Cinthio, o *Decamerone,* o *Ariosto*). Ele mesmo nos dá notícia dessas suas impressões, como já citado, quando conhece a interpretação dos dois atores italianos, além dos cantores que certamente ouviu, e afirma, quanto às peças shakespearianas representadas no Rio de Janeiro – *Hamlet, Otelo, Romeu e Julieta*, *Macbeth, King Lear, Coriolano*: "grandes figuras do teatro, pela maior parte nunca vistas na cena brasileira [...] Esta verdade deve dizer-se: Shakespeare está sendo uma revelação para muita gente". (OC, III: 801).

Para entendermos melhor a importância das variantes italianas no *Dom Casmurro* e em outras narrativas de Machado, devemos considerar, resumidamente, um pouco do contexto imediatamente anterior àquele que estamos analisando. No que

[97] Vamos deixar de lado, aqui, porque não interessa diretamente ao nosso tema, as questões relativas às versões do texto inglês do *Othelo*. Para o tema, consultar A. J. Honigmann, *The Texts of Othello and Shakespearian Revision,* London: Routledge, 1996.

diz respeito à recepção das obras shakespearianas, após um período de obscurantismo puritano na Inglaterra, em que os teatros foram fechados, aproximadamente de 1642 a 1660, o modelo teatral francês se impôs. Shakespeare passou a ser considerado, mesmo na Inglaterra, como melhor poeta que dramaturgo, principalmente quando o neoclassicismo francês do século XVIII consagrou a regra das três unidades, repudiando a mistura dos gêneros, as cenas violentas e o vocabulário de baixo calão nas representações dramáticas. Várias foram as traduções e as adaptações para o francês das peças shakespearianas, em que as cenas consideradas desnecessárias, corriqueiras ou indecorosas eram cortadas. Entre os vários escritores que adaptaram e traduziram o bardo inglês, interessa-nos o trabalho de Jean-François Ducis, dramaturgo francês do final do século XVIII que, não conhecendo o inglês, chega à Shakespeare a partir de outras traduções (La Place, La Tourneur), com o mesmo objetivo de adaptar os enredos às regras clássicas do bom teatro do período. Ducis, como já fizera Voltaire no seu *Zaïre*, modifica os nomes dos personagens, com exceção de Othello, e a sua adaptação é representada na França, pela primeira vez e de forma consagradora (em cena, o ator Talma) em 26 de novembro de 1792. Esta, portanto, foi a versão canônica na França até 1849, mesmo após outra aplaudida tradução, em versos, de Alfred de Vigny, de 1829,[98] que muita influência teve também na Itália, em Portugal e na Espanha, ao lado do *Othello* de François Victor Hugo – filho do renomado poeta –, de 1860.

Na versão de Ducis, além da modificação dos nomes para efeitos da rima em francês (AABBCC), o lenço é transformado em diadema, e Desdêmona (Hedelmonde) é apunhalada e não asfixiada. Ducis acaba por escrever um final feliz, um ano após a estreia da peça, em 1793, a ser representado nas diferentes praças.

---

[98] Cf. A. de Vigny, *Le more de Venise, Othello,* traduite de Shakespeare en vers français par le C[te] Alfred de Vigny et représentée a la Comédie Française le 24 octobre 1829. Paris: Urbains Canel Libraire, 1830.

Outro elemento estrutural importante é o enfraquecimento da figura de Iago, sob a alegação de que o público francês não suportaria a monstruosa personalidade do personagem.[99] A aceitação ou não do casamento entre o mouro e a jovem aristocrática era o ponto fulcral da versão, que privilegiava o poder encantatório da palavra (feitiçaria). Othello pensa, primeiramente, em matar-se (como o personagem machadiano); depois, decide-se por matar Desdêmona-Hedelmonda. Na verdade, a tendência das adaptações do período até o início do século XIX previa o final feliz.

Por que a versão de Ducis é importante? Fundamentalmente, porque dela se originou a tradução de Gonçalves de Magalhães para o português, encenada muitas vezes por João Caetano. Na tradução de Magalhães, não há o final feliz, embora o poeta romântico tenha elaborado um monólogo final alternativo para Otelo.[100] Ele não segue, também, o esquema original de rimas, escolhendo o decassílabo. Machado, portanto, já havia entrado em contato com o universo shakespeariano a partir de 1855, quando defendia o realismo teatral, criticando as representações de João Caetano, ator português que, como é sabido, dominou a cena teatral oitocentista como ator e produtor, tendo realizado 26 representações do *Otelo*, de 1837 a 1860.[101] O *Otelo* de João Caetano aparece no Rio de Janeiro, pela primeira vez, em 1837, segundo referência de

---

[99] Cf. J.-F. Ducis, *Othello,* edition critique par C. Smith, Exeter: University of Exeter Press, 1991, p. 3. Cf. *Œuvres* de J.-F. Ducis, Paris: Rignoux, 1877.

[100] "Traduzi esta tragédia em poucos dias para comprazer ao insigne actor João Caetano dos Sanctos, que ardentemente, e com toda brevidade desejava representá-la em seu benefício; e sendo esta traducção mui conhecida, por ter sido impressa em 1842 e tantas vezes representada em vários theatros do Brasil, julguei dever incluí-la nesta collecção, de que excluo outras menos aceitas. Fazendo esta declaração sinto prazer em escrever ainda uma vez o nome desse grande artista brasileiro, que tanta vida dêo ao nosso theatro, que hoje por elle chora." (G. de Magalhães, 1865, p. 265, incluído em: <http://www.archive.org/stream/tragediasantonio00magauoft/tragediasantonio00magauoft_djvu.txt>.) Acesso em: 23 jan. 2015.

[101] Cf. C. Moreira Gomes, *William Shakespeare no Brasil: bibliografia,* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Biblioteca Nacional, 1965, p. 78.

Décio de Almeida Prado.[102] Joaquim Nabuco observa, a respeito dessa representação, que resultara de uma pulverização tripla: em primeiro lugar, porque seguia a adaptação de Jean-François Ducis, de acordo com o referido estilo neoclássico francês do século XVIII; adaptação que é, em seguida, traduzida para o português por Gonçalves de Magalhães, como já observado; finalmente, contribuiria para a desintegração do *Othelo* shakespeariano a interpretação de João Caetano, considerada, por muitos, exagerada, pelos gritos selvagens e desentoados.[103] O próprio João Caetano confirmaria ter emprestado, na sua interpretação, o "caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates [...]". Como afirma o grande ator, ainda: "entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer à ideia do espectador o rugido do leão africano, e que não devia falar no tom médio de minha voz".[104] Como se vê, João Caetano filia-se a uma das linhas de interpretação assinaladas anteriormente, e os dois atores italianos também seguem esta perspectiva, embora com nuances diversas e técnica diferente.

Quanto ao *Otello* de Rossini, Berio di Salsa foi igualmente influenciado por múltiplos fatores: pelo gosto do período e do lugar, pelas exigências do teatro, em relação, inclusive, aos tenores que iriam interpretar os personagens, pela própria experiência e particular cultura. A sua versão também se baseia na adaptação de Ducis. Como anotaram muitos comentadores famosos, entre os quais Byron, o drástico redimensionamento da figura de Iago salta aos olhos.[105] As suas atrozes maquinações contra Otelo diluem-se num

---

[102]Cf. D. Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 21.

[103]Cf. J. Nabuco, *Escritos e discursos literários,* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939, pp. 25-33.

[104]Cf. J. Caetano, *Lições dramáticas,* Rio de Janeiro: Tipografia de J. Villeneuve & C., 1862, p. 26.

[105]Em 1820, o *Otello* de Rossini foi proibido em Roma pela censura e pelas autoridades eclesiásticas. Rossini escreve um outro final para a ópera, em que os protago-

enredo em que se desenvolve o esquema já aprovado pelo público do período, levando-se em conta o amor entre a jovem e o herói, a oposição ao matrimônio por parte do pai da protagonista com o ciúme do mouro que julga a amada infiel. O *Otello* de Rossini, no entanto, é um dos primeiros exemplos em que um libreto italiano sério começa a distanciar-se de inspirações classicistas ou afrancesadas e conclui-se com um final trágico, com o golpe mortal dos protagonistas (Desdêmona é apunhalada e não asfixiada). Todavia, também para Rossini existirá, nas sucessivas representações depois da estreia, a praxe da substituição do final infausto com uma conclusão alegre, de acordo com a expectativa do público nas diversas praças. O mérito de Rossini foi o de abrir o teatro italiano a Shakespeare de modo que, quando estreia o *Otello* de Verdi, o de Rossini é ainda representado, obrigando o público e a crítica a um inevitável confronto entre os dois grandes musicistas italianos. O que salta aos olhos é que a diferença está não na qualidade da música – deslumbrantes, ambas – mas na concepção operística e, principalmente, na qualidade dos libretos e da harmonia destes com a música.

### *2.3.1. Traduções, libretos, interpretação cênica e emulação*

Por tudo o que expusemos acima, é fácil compreender que a questão relativa aos libretos e às representações dramáticas coloca em causa o tema das traduções e das respectivas interpretações realizadas pelos atores italianos. Após muitas pesquisas, conseguimos apurar que Ernesto Rossi e Tommaso Salvini se apoiavam na tradução de Giulio Carcano.[106] Ambos os atores representaram a

nistas fazem as pazes. No segundo ato, Otello já entra em cena refletindo sobre uma possível infidelidade de Desdêmona.

[106] W. Shakespeare, *Otello*, trad. Giulio Carcano, tomo IV, Milão: Luigi di Giacomo Pirola, 1852. Disponível em: <http://books.google.it/books?id=JlhZAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 29 jan. 2015.

tragédia em 1856, a poucos meses de distância um do outro e ambos com sucesso, embora as duas interpretações caracterizassem os próprios personagens de modo muito diverso, o que acrescenta uma importância a mais ao fato que estamos discutindo aqui. Deve-se recordar que o *script* de uma peça será modificado, também, em função do público e de pequenos ajustamentos relativos à sensibilidade de cada ator. Machado, como comprovam inúmeros depoimentos seus, não permaneceu indiferente a essas nuances, como vimos. O próprio Ernesto Rossi encomendou a Carcano uma nova versão do *Othelo*, já em 1852, tendo levado quatro anos para preparar o personagem. A atenção do ator justifica-se não só pelo seu conhecido perfeccionismo técnico[107] – que inspirou, inclusive, o famoso método de interpretação desenvolvido por Konstantin Stanislavski – como pelo receio de um falimento, de fato acontecido com o seu mestre, o grande ator Gustavo Modena.

É muito provável que Machado se refira à interpretação de Ernesto Rossi, de 1871, no capítulo CXXXV, denominado, exatamente, "Otelo".[108] Nele, há uma pista interessante. Assim afirma o narrador: "Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência". É como se Machado, por intermédio do narrador-personagem, quisesse fazer passar a influência do *pathos* dramático sobre o personagem, através da

---

[107] O seu método de estudo, muito particular, consistia, inclusive, no estudo dos vários personagens que interpretou a partir da invenção de um passado plausível para eles. O ator estudava todas as condições que poderiam influir sobre os personagens (cultura, tempo atmosférico dos países e das cidades onde viveram, estrato social e político desses lugares, tradições de que fariam parte). Todo esse rigor impressionou muito Konstantin Stanislavski, que, após inúmeras conversas com o ator italiano, escreveu os seus famosos ensaios de interpretação. Foram praticamente o ator de Livorno e o dramaturgo russo os criadores do método e das técnicas mais usadas pelos atores de hoje em todo o mundo.

[108] R. Faria também sugere, *en passant*, essa possibilidade; cf. J. R. Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., pp. 89-90.

encenação.[109] Como sabemos, Bentinho está no auge do seu ciúme e já havia comprado o veneno com o qual se mataria para castigar Capitu com o senso de culpa que lhe adviria. Bentinho faz muitas observações, tomado pelo entusiasmo do público. Diz ele:

> Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.
> – E era inocente – vinha eu dizendo rua abaixo –; que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (OC, I: 935).

Em um conto de 1886, "Curta história", Machado relata a importância da interpretação de Ernesto Rossi por meio do enredo que mostra o encantamento de uma jovem quando assiste à representação do ator italiano em *Romeu e Julieta.* Transcrevemos, aqui, um trecho:

> A leitora ainda há de lembrar-se do Rossi, o ator Rossi, que aqui nos deu tantas obras-primas do teatro inglês, francês e italiano. Era um homenzarrão, que uma noite era terrível como Otelo, outra noite meigo como Romeu. (OC, II: 1061).[110]

Na verdade, o conto é uma "curta história" não só de como se preparava o público para essas representações, como também do efeito psicológico que tais representações geravam: uma sorte de destino fabuloso, uma espécie de emulação:

---

[109]Disponível em: <http://www.intralinea.org/archive/article/Rito_e_sacrificio_nelle_traduzioni_di_Otello>. Acesso em: 29 jan. 2015.
[110]M. de Assis, *Obra completa*, vol. II, cit., p. 1061.

> Apareceu Rossi, revolucionou toda a cidade. O pai de Cecília prometeu à família que a levaria a ver o grande trágico. Cecília lia sempre os anúncios, e o resumo das peças que alguns jornais davam. *Julieta e Romeu*[111] (sic) encantou-a, já pela notícia vaga que tinha da peça, já pelo resumo que leu em uma folha, e que a deixou curiosa e ansiosa. Pediu ao pai que comprasse bilhete, ele comprou-o e foram. [...] Subiu afinal o pano, e começou a peça. Cecília não sabia inglês nem italiano. Lera uma tradução da peça cinco vezes, e, apesar disso, levou-a para o teatro. Assistiu às primeiras cenas ansiosa. Entrou Romeu, elegante e belo, e toda ela comoveu-se; viu depois entrar a divina Julieta, mas as cenas eram diferentes, os dois não se falavam logo; ouviu-os, porém, falar no baile de máscaras, adivinhou o que sabia, bebeu de longe as palavras eternamente belas, que iam cair dos lábios de ambos. (OC, II: 1062).

Este trecho do conto, como se depreende, descreve também como era possível, a quem não soubesse inglês ou italiano, seguir a encenação e fazer coincidir o conteúdo dos resumos lidos em traduções precárias e feitas apressadamente, geralmente para a propaganda das peças nos jornais. No conto, Cecília acaba casando com um pretendente muito abaixo das suas possibilidades, e o narrador sugere que a moça assim o faça porque, para ela, o rapaz representa o Romeu da peça que ela incorporara, definitivamente, como modelo, a partir do efeito da representação dos artistas e de Rossi-Romeu, particularmente:

> A comoção foi grande. No fim do ato, a mãe notou-lhe que ela estivera muito agitada durante algumas cenas.
> – Mas os artistas são bons! explicava ela.
> – Isso é verdade, acudiu o pai, são bons a valer. Eu, que não entendo nada, parece que estou entendendo tudo... (OC, II: 1062).

[111] Em vários momentos o título é citado desse modo. Parece ser a forma escrita nos cartazes de promoção do espetáculo, provavelmente por influência do contexto italiano, em que encontrei a mesma forma em textos de época.

Desse modo, como num filme de Woody Allen, em que só falta mesmo que os personagens shakespearianos interpretados pela companhia italiana saiam do palco para dançarem com a personagem machadiana, o autor carioca completa o quadro, agora referindo-se ao medíocre noivo, Juvêncio:

> No carro, em casa, ao despir-se para dormir, era Romeu que estava com ela; era Romeu que deixou a eternidade para vir encher-lhe os sonhos. Com efeito, ela sonhou as mais lindas cenas do mundo, uma paisagem, uma baía, uma missa, um pedaço daqui, outro dali, tudo com Romeu, nenhuma vez com Juvêncio. Nenhuma vez pobre Juvêncio! Nenhuma vez. [...] O que quer dizer que todo amado vale um Romeu. Casaram-se meses depois; têm agora dois filhos, parece que muito bonitos e inteligentes. Saem a ela. (OC, II: 1062).

Também Roberto Faria, na introdução ao volume que reúne textos críticos de Machado de Assis sobre o teatro, quando comenta justamente o conto "Curta história" analisado no item acima, refere-se a Ernesto Rossi e arrisca a hipótese já referida:

> Por fim, não custa arriscar uma hipótese: o *Otelo* que Bentinho vê no teatro, pelos olhos de Machado, é o de Ernesto Rossi. O personagem de *Dom Casmurro* não menciona o nome do ator. Mas a informação, no capítulo CXXXI, de que "começava o ano de 1872", nos dá uma pista extraordinária. Como nesse ano não houve nenhuma representação de *Otelo* no Rio de Janeiro, é muito provável que o escritor tenha sido traído pela memória. Mas errou por um ano apenas, pois, como sabemos, foi em 1871 que Rossi interpretou os papéis shakespearianos para a plateia fluminense.[112]

[112] Cf. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 89.

Por precisão, Eugênio Gomes já havia sugerido esta conjectura, e a sua justificação tem, para o nosso estudo, um valor a mais: o do comentário filológico:

> Acresce que, em nossa língua, não havia ainda nenhuma tradução metrificada do *Otelo,* e, a menos que fosse de alguma versão adotada pelos trágicos italianos, Rossi e outros, que estiveram no Brasil, aquela citação procede do teatro lírico.[113]

A primeira observação a fazer é a de que não devemos confundir o *script,* a partir do qual o ator faz a sua recitação, com o libreto das óperas. Essa citação de Gomes refere-se aos versos "E tu m'amavi per le mie sventure / Ed io t'amavo per la tua pietà", que aparecem no capítulo LXXII, em versos traduzidos do decassílabo italiano: "Ela amou o que me afligira, / Eu amei a piedade dela". Confrontamos esse trecho com a tradução de Gonçalves de Magalhães e, para concluir este capítulo sobre as traduções e sobre os *scripts* e os libretos, faremos o resumo do que nos chegou e do que pudemos apurar até agora.

A partir da bibliografia de Celuta Moreira Gomes e Theresa Silva Aguiar, João Caetano teria trabalhado com uma adaptação da tradução livre de Vigny, de inspiração romântica, em tradução de J. C. Craveiro, passando à tradução de Gonçalves de Magalhães, como já referido. João Caetano coloca em cena, em 1837, dois anos antes do nascimento de Machado, o *Otelo* de Ducis, em tradução portuguesa de Gonçalves de Magalhães, solicitado pelo grande ator. É o próprio escritor a nos contar o episódio, na introdução às suas *Tragédias,* publicadas em 1865; texto que pudemos examinar:

> Traduzi esta tragédia em poucos dias para comprazer ao insigne ator João Caetano dos Santos, que ardentemente, e com toda a brevidade desejava representá-la em seu benefício; e sendo esta

[113]Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 80.

> tradução mui conhecida, por ter sido impressa em 1842 e tantas vezes representada em vários teatros no Brasil, julguei dever incluí-la nesta coleção, de que excluo outras menos aceitas.[114]

O trecho comentado anteriormente, e que faz parte do ato I, cena III do libreto de Boito, é diverso da tradução de Magalhães-Ducis, na qual o trecho vem no ato I, cena V. Portanto, temos:

| **Shakespeare** (1604c.)<br>***Othello***<br>Act I, Scene III. | **Ducis-Magalhães**<br>(1819-[1865])<br>***Othello-Otelo***<br>Ato I, cena V | **Boito-Verdi** (1887)<br>***Otello***<br>Ato I, cena III |
|---|---|---|
| *She lov'd me for the [dangers I had pass'd,*<br>*And I lov'd her that she [did pity them.* | *Da piedade por mim [o amor nasceu-lhe;*<br>*Seu aspecto piedoso [a alma tocou-me...* | **Desdemona**<br>Ed io vedea fra le tue [tempie oscure<br>splender del genio [l'eterea beltà. |
| This only is the [witchcraft I have us'd:<br>Here comes the lady; [let her witness it. | Eis aqui por que meio, [e por que geito<br>Um amor innocente [seduzio-nos. | **Otello**<br>*E tu m'amavi per [le mie sventure*<br>*ed io t'amavo per la tua [pietà.* |

O que podemos dizer, com base nas pesquisas que realizamos, é que Rossi e Salvini se apoiaram na tradução de Carcano, considerada a melhor do século XIX, na Itália, e que esta tradução era feita em versos livres. Portanto, a citação de Machado era de Verdi, inclusive porque mais próxima ao texto shakespeariano.

[114]Cf. J. G. de Magalhães, "Othelo, ou O Mouro de Veneza, tragédia de Ducis", in *Obras de D. J. G. de Magalhães*, *Tragédias*, Tomo III, Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865, pp. 255-362. [Modernizamos o texto]. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/tragediasantonio00magauoft/tragediasantonio00magauoft_djvu.txt>. Acesso em: 23 jan. 2015.

Colocamos, a seguir, a versão de Alfred de Vigny,[115] em alexandrinos, porque, segundo Helen Caldwell, Machado teria conhecido esta versão. A citação de Machado, como se pode observar, confirma-se, mais uma vez, como mais próxima do libreto de Verdi:

| **Alfred de Vigny** (1830)<br>***Othello***<br>Ato I, cena VIII | **Machado de Assis**<br>***Dom Casmurro***<br>Cap. LXXII, "Uma Reforma Dramática" |
|---|---|
| Je pus à cet aveu parler sans [crime extrême,<br>*Pour mes périls passès elle m'aima; [de même,*<br>*Je l'aimai quand je vis qu'elle [en avait pitié.*<br>A toute ma magie on est initié<br>Seigneurs, consultez-la, je la vois [qui s'avance. | *Ela amou o que me afligira,*<br>*Eu amei a piedade dela.*<br>(OC, I: 883-884) |

Examinamos, igualmente, a versão de Ducis, publicada em 1819, e o trecho aparece muito diverso do *Dom Casmurro*, também. Confrontamos, ainda, a tradução italiana de Carcano, na qual se apoiava Rossi, e a de Rusconi, também muito conhecida na época, mas em prosa.[116]

---

[115] W. Shakespeare, "Le More de Venise, Othello", représentée a la Comédie Française le 24 ottobre 1829, in *Theatre, Œuvres Completes*, VI, par le conte A. de Vigny, Paris: H. Delloye, 1839, p. 189.

[116] Na verdade, Boito apoia-se também em outras traduções italianas: a de Carlo Rusconi (*Otello*, traduzido do original inglês em prosa italiana por Carlo Rusconi, Padova: Minerva, 1838), e a de Andrea Maffei (Florença: Le Monnier, 1869), sem deixar de lado as traduções francesas, como se depreende das cartas trocadas entre Verdi e Boito. Segundo a tradução de Rusconi, a um certo ponto Iago diz a Rodrigo: "Se il Moro io fossi / Veder non mi vorrei d'attorno un Iago" (Ato I, cena I). Em Shakespeare, a frase é muito diversa, com o uso ambíguo do verbo ser, que aparece mais de uma vez em relação a Iago: "Were I the Moor, / I would not be Iago…". Verdi estava indeciso porque Maffei e Hugo haviam feito uma tradução literal. Boito defende a sua versão, dizendo que "exprime mais coisas do

| **Ducis** (1819)<br>***Otello***, Ato I, cena VII | **Rusconi** (1838)<br>***Otello***, Ato I, cena 3 | **G. Carcano** (1852)<br>***Otello***, Ato I, cena III |
|---|---|---|
| *Ce More l'adorait;*<br>*[son front victoriex*<br>*Sut à force d'exploits*<br>*[s'embellir à ses yeux.*[117] | *[...] ella m'amò pei pericoli che aveva corsi; io l'amai per la compassione ch'ella sentiva delle mie sventure:* tali sono state le mie malie. Desdemona si avanza: confermi ella stessa quanto dissi fin qui. | A tali detti anch'io<br>[parlai: per tutti<br>*I miei corsi perigli ella*<br>*[m'amava,*<br>*Ed io l'amai per la pietà*<br>*[che n'ebbe.*[118] |

Em outro ponto, no entanto, Faria fornece-nos um dado importante no comentário introdutório à sua recolha dos textos machadianos de jornais e revistas de época; o crítico observa que o narrador-personagem refere-se à "fúria do mouro" e aos "aplausos frenéticos do público" na cena da morte de Desdêmona, anotando que o adjetivo *frenético* aparece nos comentários jornalísticos do período em relação à vigorosa representação de Otelo por parte de Rossi.[119] O próprio Machado acrescenta outro dado, este sobre a interpretação dos atores, como já vimos:

> Olha Shakespeare. Nenhum poeta imprimiu mais vitalidade própria nas páginas de seus dramas; nenhum parece dispensar tanto o prestígio do tablado. E contudo poderia o Rossi, poderia ninguém, reproduzi-lo com tanta verdade, se se limitasse a ler e decorar-lhe os caracteres? A vida que a esses caracteres imortais

---

que no texto original, revelando o mau caráter de Iago e a boa fé de Otelo" (Cf. a respeito: G. Verdi, *Lettere*, Milão: Mondadori, 2000, p. 353). Tradução nossa.

[117] Cf. J. F. Ducis, "Othello, Le more de Venise", in *Œuvres* de J. F. Ducis, tomo II, Paris: Neveu, 1819, p. 199. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=ehfrAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=it>. Acesso em: 25 jan. 2015.

[118] Cf. W. Shakespeare, *Otello*, traduzione di Giulio Carcano, cit., p. 4.

[119] Cf. W. Shakespeare, *Otello*, traduzione di Andrea Maffei, Firenze: Le Monnier, 1869.

> deu a nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso do Rossi os interpreta e traduz, não só com alma, mas com inteligência criadora.[120]

Esses comentários corroboram a tese, que defendemos aqui, sobre a influência italiana na obra de Machado a partir de um mecanismo que o próprio escritor nos explica, como vimos, por intermédio da personagem Cecília no conto citado e comentado, "Curta história". Machado, de certo modo, seria uma espécie de Cecília; ou pelo menos os seus personagens o seriam, como Bentinho quando assiste a *Otello*. O efeito de emulação seria muito forte e consistente.

### *2.3.2.* Dom Casmurro*, o* Otello *de Verdi e as disjunções machadianas*

Quanto a Verdi, ainda, Helen Caldwell afirma em nota do primeiro capítulo do seu estudo que, à parte o rumor da estreia do *Otello* verdiano em Nápoles, "nada mais se encontra que sugira uma relação mais próxima entre o romance [*Dom Casmurro*] de Machado e a obra de Verdi".[121] Não estamos de acordo com esta afirmação. Pelo contrário, Machado parece muito influenciado pelo *Otello* de Verdi, embora vá misturar as águas, também. Voltemos ao já citado capítulo CXXXV, do *Dom Casmurro*: "Otelo". O narrador faz aquela curiosa observação: "Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência". A consequência desse capítulo, como se sabe, é enorme para o desfecho do romance. O narrador Bentinho-Dom Casmurro deixa-se influenciar pelos "aplausos frenéticos do público", e muda de ideia quanto à sorte que daria

---

[120]Cf. R. Faria (org.), *Machado de Assis. Do Teatro, textos críticos e escritos diversos,* cit., p. 525.
[121]Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, cit., p. 20.

ao seu destino. Se Desdêmona era inocente e mereceu tamanha sorte, como reagiria o público, diante da culpa de Capitu?

> – E era inocente – vinha eu dizendo rua abaixo –; que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (OC, I: 935).

Tendo sempre presente o efeito de emulação teorizado pelo próprio Machado no conto "Curta história", de 1886, analisado no item anterior, e levando-se em consideração que o personagem-narrador conhecia apenas o "assunto" do *Othelo,* é grande o impacto da cena na sua vida. Não há como ignorar o capítulo LXXII, "Uma reforma dramática", quando o narrador comenta:

> Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: "Mete dinheiro na bolsa". Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

> Ela amou o que me afligira,
> Eu amei a piedade dela. (OC, I: 883-884).

Julgamos resolvido este ponto com a análise das traduções e dos libretos, realizada no item anterior. Há outro episódio que aproxima *Dom Casmurro* do *Otello* de Verdi: trata-se da cena do beijo, no capítulo XXXIII, "O penteado".

O *Otello* de Arrigo Boito (1842-1918) e de Giuseppe Verdi (1813-1901) apresenta-se, antes de tudo, como um trabalho maduro de dois grandes conhecedores da obra do bardo inglês. Verdi, o mais importante nome da ópera italiana e mundial na segunda metade do Oitocentos, já havia apresentado o seu *Macbeth* em 1847, bastante apoiado no texto inglês e não nas adaptações românticas do período, familiarizando o público italiano com as bruxas e demais aparições tidas como exóticas na época, de modo a criar uma atmosfera fantástica até então desconhecida. Tentou musicar o *Rei Lear*, também, mas desistiu da empresa, depois de muitos anos de estudo. Boito, por sua vez, excelente poeta, de sólida formação cultural, já escrevera, em 1865, um bom libreto para o *Hamlet*. Além disso, criou, em 1868, um grandioso melodrama musical – representado no Teatro Scala de Milão, *Mefistófeles*, que condensava o inteiro *Fausto* de Goethe. Verdi constrói o seu *Otello* com grande inovação para a época, depois do triunfo da *Aída* (1871), numa surpreendente unidade musical, mantida em cada ato e capaz de gerar, ao mesmo tempo, um fluxo narrativo e musical contínuo e ininterrupto. O trabalho de escritura, tanto da música como da letra, foi feito em uníssono com Boito. Os 3.500 versos da peça são reduzidos a 800 na ópera, de modo que todo o primeiro ato é cortado. A ópera começa já no clímax, pelo tumulto físico da paixão que prepara o clima para a tempestade psicológica. Embora se ganhe em intensidade dramática, Verdi não ignora o primeiro ato de Shakespeare, que é recuperado em várias cenas. No primeiro ato de Verdi, por exemplo, o dueto amoroso entre Otelo e Desdêmona retoma trechos do primeiro ato shakespeariano, como a

cena do Senado e o encontro do par amoroso em Chipre. Surge nesse ato verdiano, também, um tema que estará presente em toda a ópera como um *leitmotif*: o tema do beijo, que será retomado na cena final. No primeiro ato, temos:

| | |
|---|---|
| OTELLO | (appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi)<br>Ah! la gioia m'inonda<br>si fieramente... che ansante mi giacio...<br>Un bacio... |
| DESDEMONA | Otello! |
| OTELLO | Un bacio... ancora un bacio, (fissando una plaga del cielo stellato)<br>Già la pleiade ardente al mar discende. |
| DESDEMONA | Tarda è la notte. |
| OTELLO | Vien... Venere splende.<br>(s'avviano abbracciati verso il castello).[122] |

Esta cena é importante porque representa uma espécie de trégua, no meio do ápice dramático, em que o veneno do ciúme já começa a dar os seus efeitos. Em Verdi prevalece – assim como em todo o teatro oitocentista – o tema tabu da sexualidade. As muitas metáforas quase bestiais do texto shakespeariano são suprimidas, como a simbologia sexual da serpente, por exemplo, censurada. No entanto, a mistura da dor provocada pelo ciúme com a doçura do enleio amoroso é mantida e reforçada pela música e pelo dueto de Otelo e Desdêmona. "Un bacio, un bacio, ancora un bacio" é uma invocação que surge nesse clima de crescente tensão e se repropõe na cena final do quarto ato:

---

[122] Cf. W. Shakespeare, *Otello*, música de G. Verdi e libreto de A. Boito. Disponível em: <http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf>, p. 13. Acesso em: 12 jan. 2014.

OTELLO Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.
Or morendo... nell'ombra... in cui mi giacio...
Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...
(e muore).[123]

No capítulo XXXII, "Olhos de ressaca", o narrador faz o seguinte comentário, iniciando o tom melodramático que nos levará à cena do beijo do capítulo seguinte:

> Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu,

[123] Idem, p. 47.

> mas então com as mãos, e disse-lhe – para dizer alguma cousa – que era capaz de os pentear, se quisesse. (OC, I: 843).

A dramaticidade da cena, marcada pelos olhos de ressaca de Capitu, será revelada pouco a pouco, no decorrer do romance. Neste ponto da história (e da leitura), pensamos apenas em seguir a descrição daquele primeiro encontro amoroso, em que os olhos de Capitu despertam o desejo, ainda desconhecido ao jovem Bentinho. O narrador fala de "retórica dos namorados" e cita Dante, risonhamente, insinuando um jogo entre céu e inferno de que ele mesmo participará a seguir. Todavia, no capítulo XXXIII, o beijo será uma das cenas mais liricamente bem descritas, útil para selar a relação e a vida futura dos dois protagonistas, justamente como no *Otello* verdiano:

> Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.
> – Levanta, Capitu!
> Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e...
> Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. (OC, I: 844).

Da cena, já por si envolvente e de nostálgico romantismo, virá outra informação: trata-se da capacidade de disfarçar, em que Capitu é exímia. Dado fornecido simultaneamente e à socapa. Se

Bentinho possui a inocência dos seus quinze anos, a sua companheira de jogos, um ano mais nova do que ele, já possuía a malícia da dissimulação, segundo o narrador. Note-se que, nesse momento, Bentinho apenas descreve a cena, sem inferir. A comparação com o jovem cavaleiro Desgrieux, que é um dos principais personagens de *Manon Lescaut*, de François Prévost (1697-1763), é outro dado curioso. O tema foi muito popularizado no fim do século XIX graças à ópera de Puccini (1858-1924), que estreou em Turim, em 1893. Quem conhece a beleza musical deste passo de Verdi, "Un bacio... ancora un bacio", pode incluir este elemento no repertório do *Dom Casmurro* de Machado.

Quanto à imagem da ressaca, muitos já foram os comentários críticos ao longo de mais de cem anos. Aqui, convém reter um dado de interesse para o nosso tema, porque, no nosso entender, Machado realiza uma disjunção. Aproveita o motivo do beijo verdiano, marcado, aliás, por uma cena musical muito intensa, mas coloca, mesmo se de modo ainda leve, o tema da perfídia. Na tradução francesa de Alfred de Vigny (1797-1863) do *Othelo*, publicada em 1829, a frase "false as water" (ato 5, cena 2) do *Othello* é traduzida em francês por "pérfide et légère / comme l'onde (ato 5, cena 3). No seu estudo sobre o *Dom Casmurro*, Helen Caldwell afirma que Machado teria consultado esta tradução francesa de Vigny, justificando a sua tese com este exemplo. A questão merece um aprofundamento pela importância que este símile reveste não só no *Dom Casmurro*, como em outros textos do autor. No *Jornal das Famílias,* Machado escreve "Questão de vaidade", em 1864, e "Onda", em 1867, sobre o tema da mulher pérfida. Nesta última narrativa, encontramos este trecho:

> Na pia chamara-se Aurora: onda era o nome que lhe deram nos salões. Por quê? A culpa era de Shakespeare; dela que o mereceu; de Shakespeare, que o aplicou à instabilidade dos corações femininos. [...] De tais facilidades em dar asilo a uns, mesmo

> quando outros ainda estavam sob o teto hospitaleiro, é que lhe nasceu a denominação que serve de título a estas páginas.[124]

O tema é ainda desenvolvido na crônica "Conversa com as mulheres", sob o pseudônimo de Dr. Semana, publicada na *Semana Ilustrada*, em 1865:

> Pérfida como a onda diz Otelo; e nunca uma imagem mais viva e mais bela exprimiu o perjúrio de uma mulher amada. Uma mulher pérfida é um demônio doméstico, é um punhal oculto nas mangas de um jesuíta – é o assassinato lento, calculado, cruel, frio: é tudo quanto há de pior nas diversas classes de mulheres; a mulher caprichosa pode deixar boas lembranças de si: o capricho é uma leviandade, não é uma maldade. Todos conhecem *Otelo*, essa obra-prima de Shakespeare, que reuniu no caráter do mouro de Veneza todos os furores do ciúme, todos os ardores da paixão. Que bela cena aquela em que Otelo contempla Desdêmona no leito! Desdêmona morre assassinada, sendo inocente; a mulher pérfida vive, apesar de culpada, é aqui que está a diferença: a verdadeira perfídia consiste simplesmente em ganhar todos os lucros de amor, sem arriscar nem a vida nem a liberdade![125]

Nesses anos, Machado não poderia conhecer o libreto de Boito/Verdi que, como vimos, só foi divulgado com a apresentação da ópera, em 1877. No *Dom Casmurro*, após 23 anos, todavia, o beijo e a perfídia estão unidos através daquela arte sutil machadiana de tornar contíguos os dados que deseja insinuar na cabeça do leitor. Mas temos que separar o tema verdiano daquele shakespeariano. Na versão de Ducis, por sinal, no ato V, cena IV,

[124] M. de Assis, *Histórias românticas,* organização e prefácio de R. Magalhães Junior, Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, s.d., p. 24.

[125] M. de Assis, "Conversa com as mulheres", *Semana Ilustrada*, 8 de junho de 1865, in J. R. de Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 371.

temos: "Du plus perfide coeur la plus noir imposture",[126] sempre em relação a Desdêmona. Helen Caldwell já chamou a atenção para a ideia de fluxo e refluxo relacionados ao mar no *Romeu e Julieta,* ato II, cena 2.[127] Neste caso, a relação perfídia/onda está como que sugerida e confirmada por Shakespeare e seus tradutores, como Alfred de Vigny.

Convém assinalar, igualmente, que todas as Desdêmonas, da heroína de Shakespeare às adaptadas por Ducis, Rossini e Verdi, são inocentes. Quanto ao adultério, é um dos temas estruturais da literatura oitocentista. Em âmbito brasileiro, a peça de Gonçalves Dias, *Leonor de Mendonça*, apresenta um prólogo em que o dramaturgo compara Othelo ao Duque, dizendo que Othelo mata e chora por amor, enquanto o segundo não chora e mata por orgulho. Mas a heroína de Gonçalves Dias é cheia de defeitos: é imprudente, por exemplo. E o mesmo se poderia dizer de Capitu, segundo o narrador-Casmurro: interesseira, curiosa, ardilosa, dissimulada.

Podemos chamar em questão, igualmente, Dante, quanto à imagem da onda, presente numa citação do *Dom Casmurro,* no capítulo CXXIX, quando Bentinho se dirige a Sancha, levantando a hipótese de que ela poderia ler o seu livro:

> Um dia, iremos daqui até à ponta do céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, *come piante novelle. Rinovellate di novelle fronde*.
> O resto em Dante. (OC. I: 931).

Estes versos (*Purgatório*, XXXIII) são a parte final do canto em que Dante sai purificado das águas do rio sagrado:

---

[126]Cf. J.-F. Ducis, "Othello, Le more de Venise", in *Œuvres*, cit., p. 199: "Perfide avec naïveté / Ce front pourra s'armer contre la verité".
[127]Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis,* cit., p. 174.

Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire alle stelle. [128]

Como se pode perceber, há inúmeros modelos e nuances em relação ao *Othello* shakespeariano. É de supor que Machado tenha confundido as águas, selecionando entre os diversos tipos aqueles traços que melhor serviriam para a sua obra, como é natural. Voltando ao modelo italiano, outro elemento importante para Machado está no segundo ato do *Otello* verdiano, em que há uma inovação muito discutida pela crítica: trata-se do *Credo* criado por Boito, com a aprovação de Verdi, para ser recitado por Iago. O Iago shakespeariano encarna uma ideia nova do mal como banalidade, que grande fortuna terá tanto na literatura (*Os irmãos Karamazov*, de Dostoieviski), como na filosofia (*A banalidade do mal: Eichmann em Jerusalém,* de Hannah Arendt)[129] e na teologia (o papel de Deus depois de Auschwitz). Verdi, de certa forma, explica a natureza do mal. Na peça shakespeariana, Iago pratica o mal e parece ser o primeiro espectador a se divertir com a sua ação. Quando, no final, é desmascarado, as suas últimas palavras diante da atrocidade da morte de Desdêmona e de Otelo, no ato V, cena 2, resumem-se a: "Não perguntem mais nada. Aquilo que se sabe, se sabe! Deste momento em diante não direi mais nada" ("Demand me nothing: what you know, you know. From this time forth I never will speak word".[130]).

---

[128]Cf. D. Alighieri, *A Divina comédia*, Purgatório, versos finais do canto XXXIII: Refeito retornei da onda santa, / como de novas folhas, ao rompê-las / de sua ramagem, se renova a planta: / puro e disposto a subir às estrelas. Tradução de Italo Eugenio Mauro, São Paulo: Ed. 34, p. 220.

[129]Cf. H. Arendt, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme,* tradução de Piero Bernardini, Milão: Feltrinelli, 2003.

[130]Cf. W. Shakespeare, "Othello", in *The Oxford Shakespeare Complete Works*, cit., p. 976.

Verdi, ao escrever o *Credo*, transforma um criminoso sem consciência, um "puro agente do mal", como definirá Coleridge, em um demônio consciente:

> **Iago:** Credo in un Dio crudel che m'ha creato
> simile a sè e che nell'ira io nomo.
> Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
> vile son nato.
> Son scellerato
> perchè son uomo;
> e sento il fango originario in me.
> Sì! questa è la mia fe'!
> Credo con fermo cuor, siccome crede
> la vedovella al tempio,
> che il mal ch'io penso e che da me procede,
> per il mio destino adempio.
> Credo che il guisto è un istrion beffardo,
> e nel viso e nel cuor,
> che tutto è in lui bugiardo:
> lagrima, bacio, sguardo,
> sacrificio ed onor.
> E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
> dal germe della culla
> al verme dell'avel.
> Vien dopo tanta irrision la Morte.
> E poi? E poi? La Morte è il Nulla.[131]

---

[131] Cf. W. Shakespeare, *Otello*, música de G. Verdi e libreto de A. Boito. Disponível em: <http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf>, p. 15. Acesso em: 12 jan.2014. "Creio em um Deus cruel que me criou / símile a si e que na ira eu nomeio. / Da vileza de um germe ou de um átomo eu nasci, / vil eu nasci. /Sou iníquo / porque sou homem;/ e sinto o barro originário em mim. / Sim, esta é a minha fé! / Creio com o todo o coração, come crê / a viúva no templo, / que o mal que eu penso e que de mim procede, / para o meu destino cumpro. / Creio

Portanto, o niilismo de Iago, que não é expresso em Shakespeare, porque dado como adquirido, é, ao contrário, sublinhado por Verdi nesse credo quase blasfemo. Não há esta fé no mal, em Shakespeare, embora a ironia do personagem também esteja presente em Verdi.[132] A figura de Iago, que é trabalhada de modo particular por Boito e Verdi, no romance machadiano se dilui na representação de José Dias, de prima Justina e do próprio Bentinho-Casmurro. Num primeiro momento, quando Capitu indaga Bentinho sobre o eventual interesse de José Dias sobre a relação deles, o namorado responde deste modo:

> – Acho que nenhum; foi só para fazer mal. É um sujeito muito ruim; mas, deixe estar que me há de pagar. Quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante. Mamãe é boa demais; dá-lhe atenção demais. Parece até que chorou. (OC, I: 828).

Segundo Bentinho, portanto, o agregado teria agido por maldade. Sabemos que José Dias tinha outros interesses, como, aliás, Iago. E, embora diversos por contexto e por natureza, pode-se dizer que ambos eram mesquinhos interesses de despeito ou de vingança. No contexto machadiano, o pai de Capitu era uma espécie de concorrente do agregado e um seu desafeto.[133] Prima Justina, por sua vez, outra agregada, mas de *status* superior, digamos, porque membro da família, era uma mulher ácida e predisposta ao julgamento

---

que o justo é um comediante irônico, / e no rosto e no coração / tudo é nele falso: / lágrima, beijo, olhar, / sacrifício e honra. E creio que o homem seja jogo de sorte iníqua / do germe do berço / ao verme da tumba. / Vem após tanto sarcasmo a Morte / E depois? E depois? A morte é o Nada". (Trad. da autora)

[132] Cf. R. Iovino e M. Siaccaluga, *Verdi & Shakespeare, un dialogo,* Gênova: Le Mani Edizioni, 2012, pp. 43-65.

[133] Já Iago sentia-se preterido por Desdêmona e por Othello, que havia escolhido Cassio no seu lugar.

mesquinho. Há algumas passagens bem nítidas desse seu comportamento. No capítulo XXI, é apresentada em linhas gerais:

> A mentira espantou-me, não menos que a franqueza da notícia. Não é que prima Justina fosse de biocos, dizia francamente a Pedro o mal que pensava de Paulo, e a Paulo o que pensava de Pedro; mas, confessar que mentira é que me pareceu novidade. Era quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos. Vivia conosco por favor de minha mãe, e também por interesse; minha mãe queria ter uma senhora íntima ao pé de si, e antes parenta que estranha. (OC, I: 831).

Será ela a corroborar a opinião de Bentinho sobre José Dias: “Note que é só para fazer mal, porque ele é tão religioso como este lampião”. (OC, I: 832). Em relação a Capitu, quando esta se faz presente na casa de D. Glória, – no período em que Bentinho está no seminário, e a futura sogra requisita os cuidados da menina quando adoece, – prima Justina solta este comentário lapidar, dirigido a Capitu: “Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir”. (OC, I: 878). Finalmente, quando Ezequiel, já adulto, volta ao Rio de Janeiro e deseja visitar a tia, no seu leito de morte, Santiago o impede, com este comentário feito ao leitor:

> Prima Justina quis vê-lo; mas, estando enferma, pediu-me que o levasse lá. Conhecia aquela parenta. Creio que o desejo de ver Ezequiel era para o fim de verificar no moço o debuxo que porventura houvesse achado no menino. Seria um regalo último; atalhei-o a tempo. (OC, I: 943).

A observação fornece verossimilhança à tese do adultério. O narrador sugere que também prima Justina desconfiava de Capitu e teria a confirmação das suas dúvidas ao ver Ezequiel. Mas

o trecho, além disso, pode servir à tese oposta, naturalmente, no sentido de ser tudo englobado pelo raciocínio casmurro.

Finalmente, temos a posição já desenvolvida pela crítica, do Bentinho-Casmurro (Sant'Iago), misto de santo e de demônio. Depois de tentar se matar, tentar matar o filho e desejar que o mesmo morresse de cólera, acaba por mandar a mulher para o exílio, consumando a sua vingança; "come bem" e não "dorme mal", como um Iago moderno:

> Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra cousa. A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. (OC, I: 944).

O Iago machadiano, à parte os comentários sobre José Dias, é, sem dúvida, mais shakespeariano que verdiano. No entanto, na construção da figura de Capitu-Desdêmona, há uma outra passagem do libreto de Boito/Verdi que parece ter sido aproveitada por Machado. Trata-se da *Ave Maria,* criada por Verdi, na cena anterior ao delito. Em Shakespeare, Desdêmona pronuncia apenas uma reza muda. Em Verdi, há toda uma cena dedicada a ela. Devemos acrescentar que, no *Otello* de Rossini, essa cena é uma das melhores, sendo considerada, pela crítica especializada, até mesmo responsável pela qualificação da ópera rossiniana como obra-prima. Rossini usa versos de Dante, nesse tema, criando um canto para os gondoleiros de Veneza, retirados do episódio de Francesca (*Inferno*, V, vv. 121-3):

> [...] Nessun maggior dolore
> Che ricordarsi del tempo felice
> Nella miseria…

O próprio Rossini explica ter sido ele a introduzir os versos dantescos no seu *Otello,* apesar de o libretista, Berio di Salsa, ter-lhe lembrado que os gondoleiros de Veneza não conheciam Dante... Rossini responde-lhe que é verdade, embora conheçam e cantem Tasso. De qualquer modo, o grande maestro reafirma: "in quella scena avevo bisogno di versi danteschi".[134] Rossini, portanto, necessitava de versos dantescos que exprimissem a dramaticidade do momento. Na ópera de Verdi, o confronto entre Desdêmona e Otello acompanha-se por um furioso temporal ao qual se seguem as cenas velozes do assassinato de Desdêmona e do suicídio de Otello.

No *Dom Casmurro*, a cena é igualmente dramática:

> Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. [...] Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a coisa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar. Após alguns instantes, disse-me ela:
> – Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal ideia? Diga, – continuou vendo que eu não respondia nada, – diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.
> – Há coisas que se não dizem.
> – Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo. Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar

[134]Cf. R. Iovino e M. Siaccaluga, *Verdi & Shakespeare, un dialogo,* cit., p. 61.

> um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.
> – Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! (OC, I: 937).

Capitu defende-se, embora mantenha a sua dignidade, com resignação.

> – Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (OC, I: 937).

Os capítulos que precedem o desenlace (o "banimento" de Capitu) giram em torno da missa. Capitu vai à igreja, lá se demora e volta a falar com Bentinho. No *Otelo* brasileiro, a proposta da Desdêmona shakespeariana é aceita: "O! banish me, my lord, but kill me not!".[135] Mas a *Ave Maria* de Verdi também é recebida e adaptada no *Dom Casmurro*: é tranformada numa missa.

[135] Cf. W. Shakespeare, "Othello", in *The Oxford Shakespeare Complete Works,* cit., p. 973. A tradução de Alfred de Vigny é fiel, também, neste trecho, no ato 5, cena 2: "Oh! Ne me tuez pas, bannissez-moi!". (Cf. W. Shakespeare, "Le More de Venise, Othello", in *Theatre, Œuvres Completes*, cit., p. 189).

# 3
# Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália*

Data de 1963 um pioneiro artigo de Italo Calvino, *Sul tradurre,*[1] destinado ao diretor da revista *Paragone*, em defesa da tradução italiana de *Passage to India,* de Edward Morgan Foster, feita por uma colaboradora da editora Einaudi. Na função de editor, Calvino reivindicava a não arbitrariedade do julgamento crítico e defendia a necessidade de o comentador expor os seus critérios teóricos e metodológicos, de modo que se pudesse discutir sobre a avaliação proposta a partir de princípios críticos. Atualmente, as questões relativas à tradução ocupam grande espaço acadêmico e de pesquisa, com a criação de cátedras no âmbito institucional e a produção de material didático e teórico. No entanto, embora haja inúmeros estudos sobre a análise comparativa do prototexto e do metatexto,[2] pouco espaço ainda se dedica à crítica das traduções

---

* Esta seção, reelaborada, foi publicada inicialmente na *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n. XIII, 2011, pp. 25-36.

[1] Cf. I. Calvino, "Sul tradurre " [1963], in *Opere complete,* vol. II, Milão: Mondadori, 1995, p. 1777.

[2] Usamos esses termos também para "texto de partida e texto de chegada", sinônimos, igualmente, de original e tradução.

como um trabalho que equilibre teoria, história e crítica no âmbito da nova ciência da tradução.

Embora se traduza muito e bem na Itália, via de regra, no que diz respeito à situação da crítica à tradução literária de obras em língua portuguesa, ela é quase inexistente, resultando tal situação numa perda da especificidade do trabalho tradutório e numa inserção genérica das obras traduzidas na cultura italiana que as acolhe.[3] A tarefa da crítica profissional, no entanto, não se deve esgotar apenas na função avaliativa da qualidade da tradução e da intermediação entre texto de partida e texto de chegada. E não se deve restringir à função de divulgação mercadológica. Tarefa da crítica é a de dar conta de todas aquelas particularidades que caracterizam a poética de um autor e a sua língua, analisando os códigos de época presentes no seu texto. É nesse sentido que a tradução vai além do exercício linguístico para se tornar um processo de amplo respiro cultural e hermenêutico.

Só muito recentemente, e ainda de forma bastante limitada, Machado de Assis começou a ser conhecido na Itália, fora do círculo de estudiosos luso-brasileiros. O escritor tampouco satisfez, enquanto vivo, o desejo de ver suas obras traduzidas em italiano, apesar dos esforços do seu jovem amigo Magalhães de Azeredo, diplomata morto em Roma, em 1963. Todavia, a tradução para as principais línguas de cultura muito deveu à Itália.[4] Não deve-

---

[3] Cf. I. Even-Zohar, "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario" [1995], in *Teorie contemporanee della traduzione,* Milão: Bompiani, 2002, pp. 225-38.

[4] Cf. A. Piccarolo. As traduções italianas estão entre as primeiras realizadas. Recentemente, com a maior importância acadêmica dedicada à atividade da tradução, temos tido notícias de traduções machadianas em âmbito hispano-americano, ainda em vida de Machado. O *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi traduzido, em 1902, em Montevidéu, e o *Esaú e Jacó,* em 1906, na mesma cidade. Cf. P. Rocca, "Os contrabandistas: tensões e fundamentos da primeira circulação de Machado de Assis no Rio da Prata", in Dau Bastos e José Luís Jobim (orgs.), *Machado de Assis, novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte,* Rio de Janeiro: De Letras / Niterói: EdUFF, 2008, pp. 141-73.

mos nos esquecer da tradução do *Dom Casmurro* para o italiano, realizada por Antonio Piccarollo, em 1914, em São Paulo.[5] Nos anos 1970, o *boom* relativo à literatura latino-americana na Itália contemplou ótimos autores como Jorge Amado, Guimarães Rosa e Clarice Lispector; os primeiros, beneficiados pelo fascínio do chamado realismo fantástico, e a última, pelos estudos de gênero, que a colocam como representante privilegiada do universo feminino. Quanto a Machado, as traduções parecem responder mais a escolhas individuais do que a uma expectativa efetiva ou a uma tendência particular que venha do sistema literário e cultural como um todo, como os romances que falam de imigração, os quais tanto interesse despertam neste início de século. Mas a trilogia da idade madura, que examinaremos neste capítulo, e quase todos os contos foram traduzidos, com maior ou menor mérito.

A colocação editorial dos romances mais conhecidos também é boa, contando editoras de prestígio como a Rizzoli e a UTET, embora haja muitas edições feitas por editoras ligadas a universidades, principalmente depois da institucionalização das cátedras de tradução no país. O quadro geral dos romances que analisaremos é o seguinte: [6]

---

[5] Cf. M. de Assis, *Don Casmurro*, trad. italiana de A. Piccarolo, São Paulo: La Revista Coloniale, 1914, 387 pp.
Disponível em: <http://operadata.stanford.edu/?f[composerSort_facet][]=Ara%C3%BAjo+%28jr.%29%2C+Jo%C3%A3o+Gomes+de&f[country_facet][]=Brazil&f[librettistSort_facet][]=Piccarolo%2C+Antonio>. Acesso em: 10 jan. 2014.

[6] Para a pesquisa dos volumes traduzidos, além das histórias literárias e de publicações específicas, consultamos o Sistema Bibliotecario Nazionale italiano, disponível em: <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/informazioni.jsp>. Acesso em: 12 dez. 2014. Em torno às comemorações do centenário da morte de Machado de Assis, muitas traduções foram feitas na Itália, geralmente em pequenas editoras regionais. Não se deve excluir a possibilidade de outras traduções publicadas por editoras menos conhecidas, portanto, e com difícil distribuição no mercado, em nível nacional. Para este estudo, consideramos um quadro bastante completo, no âmbito de mercado e de bibliotecas públicas nacionais.

## ***Memórias póstumas de Brás Cubas*** (1881):

| Ano | Título | Tradutor(a) | Editora |
|---|---|---|---|
| 1928 | *Memorie postume di Braz Cubas* | Mario da Silva | Corbaccio |
| 1929 | *Memorie postume di Braz Cubas* | Giuseppe Alpi | Carabba |
| 1953 | *Memorie dall'aldilà* | Laura Marchiori | Rizzoli |
| 1983 | *Memorie postume di Brás Cubas* | Rita Desti | UTET |
| 1991 | *Memorie dall'aldilà* | Laura Marchiori | Rizzoli |
| 2005 | *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno* | Silvia Marianecci | Azimut |
| 2010 | *Memorie dell'aldilà* | S. Bucelli Martinozzi | Barbès |

## ***Quincas Borba*** (1891):

| Ano | Título | Tradutor(a) | Editora |
|---|---|---|---|
| 1930 | *Gioachin Borba, l'uomo o il cane?* | Giuseppe Alpi | Corticelli |
| 1934 | *La fortuna di Rubiano (Quincas Borbas)* | Giuseppe Alpi | Corticelli |
| 1967 | *Quincas Borba* | Laura Marchiori | Rizzoli |
| 2009 | *Quincas Borba* | Elena Tantillo[7] | Sette Città |

## ***Dom Casmurro*** (1899)

| Ano | Título | Tradutor(a) | Editora |
|---|---|---|---|

[7] Cf. M. de Assis, *Quincas Borba*, organização, prefácio e notas de S. Netto Salomão, tradução de E. Tantillo e posfácio de J. L. Jobim, Viterbo: Sette Città, 2009, 323 p.

| 1930 | *Don Casmurro* | Giuseppe Alpi | Istituto Cristoforo Colombo |
|---|---|---|---|
| 1954 | *Don Casmurro* | Liliana Borla | F.lli Bocca |
| 1958 | *Don Casmurro* | Laura Marchiori | Biblioteca Universale Rizzoli |
| 1997 | *Don Casmurro* | Gianluca Manzi e Léa Nachbin | Fazi Editore |
| 2006 | *Don Casmurro* | Guia Boni | Fabula |
| 2010 | *Don Casmurro* | Gianluca Manzi e Léa Nachbin | Fazi Editore |

### 3.1. A diacronia das obras traduzidas: o que informam os paratextos

Desde o exaustivo estudo de Gerard Genette[8] sobre os paratextos, não é mais possível ignorar o valor dos elementos que contextualizam uma obra e com ela dialogam. No caso da tradução, os prefácios, posfácios, notas, glossários, epígrafes e toda a recepção crítica são elementos estruturalmente importantes e fazem parte da produção do texto. Faz parte da enciclopédia de um trabalho de tradução tudo o que foi dito e escrito sobre o autor e que, num período de globalização e de forte presença de instrumentos de comunicação eletrônicos, está à disposição do tradutor e do crítico. Os processos tradutórios revelam muitos elementos que devem fazer parte do conhecimento crítico do autor. Indispensável, também, é a atenção filológica ao exemplar a ser traduzido e tudo o que se refira ao processo até a sua colocação editorial.[9] Em

[8] Cf. G. Genette, *Seuils*, Paris: Éd. du Seuil, 1987.

[9] Entre os poucos teóricos que se dedicaram ao assunto, P. Torop propõe nove tipos de crítica da tradução. Daquela mais informativa àquela histórico-literária, responsável pela posição do autor na literatura nacional e mundial, e da obra traduzida no macrotexto do autor e da cultura que a recebe. Cf. P. Torop, *La traduzione totale* [1995], trad. de B. Osimo, Milão: Hoepli, 2010, p. 30.

âmbito brasileiro, um autor central e clássico como Machado de Assis ainda apresenta uma obra com defeitos de edição crítica, o que vai influir na qualidade da tradução.

Os chamados paratextos, portanto, devem ser considerados como parte integrante de todo o trabalho de tradução porque informam, muitas vezes, sobre o método utilizado pelo tradutor na sua versão, ao mesmo tempo que indicam a situação editorial do autor no contexto cultural para o qual será transplantado. As notas apresentam importante função estruturante, – ao contextualizarem situações culturais específicas, – assim como os glossários, que explicam as palavras marcadas culturalmente e de difícil tradução na língua e na cultura italianas (os chamados *realia*[10]). Quanto à tradução na Itália da trilogia da segunda fase do autor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), o primeiro aspecto que sobressai diz respeito à questão editorial. As traduções mais antigas encontram-se apenas para consulta em bibliotecas e fazem parte, quase sempre, de coleções especiais, geralmente provenientes de bibliotecas de grandes estudiosos da nossa literatura ou de literaturas afins, na Itália. Passemos à resenha dos paratextos.

## ***Memórias póstumas de Brás Cubas***

A primeira obra de Machado traduzida na Itália foi o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (*MPBC*, 1881), aqui considerado tanto pelo valor crítico da interpretação feita nos paratextos, quanto pelo significado de conceitos da literatura comparada. Os paratextos garantem, portanto, perspectivas críticas e informações documentais, sendo que as notas e os glossários instruem sobre a mudança histórico-semântica dos lexemas considerados no percurso das várias traduções tomadas diacronicamente.

[10] Cf. P. Torop, *La traduzione totale*, cit., p. 226.

Indicam, igualmente, a mudança não só da recepção da obra do autor, como as mudanças no método de traduzir e no modo de perceber a obra traduzida e o contexto cultural que representa.

São seis as propostas tradutórias das *MPBC*,[11] com uma reedição, como registrado no quadro acima. A tradução de Mario da Silva (*Memorie postume di Braz Cubas,* Corbaccio, 1928) é precedida por uma breve introdução, que apresenta ao leitor italiano a obra de um autor desconhecido na Itália. O título, versão literal, segue a grafia brasileira do período. O tradutor nos informa sobre um único estudo publicado na Itália, aliás, de sua autoria,[12] e outro, editado na França, por Victor Orban,[13] com prefácio de Anatole France. O célebre escritor francês, a propósito, teria homenageado o autor carioca em Paris, numa sessão solene por ele próprio coordenada na Sorbonne, em 1909. É interessante a comparação feita com Eça de Queirós, na qual se afirma que:

> *Memorie di Braz Cubas* [...] sono a tutt'oggi il più originale e umano romanzo che possega la letteratura brasiliana e uno fra i più profondi di tutta la letteratura della lingua portoghese; certamente superiore ai romanzi di Eça de Queiroz, più scintillante ma più superficiale, che per qualche tempo fu considerato il rivale d'oltreoceano di Machado de Assis, fra gli scrittori di lingua portoghese.[14]

---

[11] Cf. nota anterior sobre a pesquisa dos volumes traduzidos (nota 6, p. 327).

[12] Cf. G. Alpi, rivista *Colombo*, dell'Istituto Cristoforo Colombo, dicembre 1926 (o tradutor não fornece o título do trabalho).

[13] Alpi não fornece o título que, após algumas pesquisas, julgamos ser: V. Orban, *Machado de Assis, une oeuvre littéraire, une vie*, Paris: Garnier Frères, 1914.

[14] M. da Silva, *Memorie postume di Braz Cubas,* Milão: Corbaccio, 1928, p. 7. "*Memórias póstumas de Brás Cubas* [...] são, até agora, o romance mais original e humano que possua a literatura brasileira e um dos mais profundos de toda a literatura de língua portuguesa; certamente superior aos romances de Eça de Queirós, escritor mais cintilante porém mais superficial, embora por algum tempo tenha sido considerado o rival de Machado de Assis, entre os escritores de língua portuguesa, situado do outro lado do oceano." (Trad. nossa.)

Do ponto de vista crítico-estilístico, as *Memórias póstumas* são consideradas o melhor romance de Machado, juntamente com o *Memorial de Aires.* A observação é relevante porque coincide com uma revalorização recente da obra machadiana, do ponto de vista do memorialismo e dos dispositivos ficcionais que tanto *Memórias póstumas* quanto *Memorial de Aires* colocam em ação relativamente ao discurso indireto livre e à posição do narrador, para citar dois exemplos. Embora avaliado como "irônico" e "risonho", o tradutor observa que o romance é profundamente amargo e implacável, ao contrário dos modelos sobre os quais, segundo a própria declaração do autor carioca – nota Silva –, Machado ter-se-ia baseado para escrever a obra: Sterne e De Maistre. Para Silva, portanto, Machado teria desrespeitado os modelos em que diz apoiar-se, pelo menos do ponto de vista axiológico dos conceitos emitidos no romance. Tal observação nos faz lembrar da célebre expressão machadiana: "a pena da galhofa e a tinta da melancolia", que tem a função de uma advertência ao leitor, justamente no prefácio ficcional do romance.[15] Como assinala Genette, os prefácios ficcionais "simulam um prefácio sério",[16] e "nutrem" o texto por meio de estratagemas lúdico-ficcionais. Neste caso específico, Machado sugere ao leitor não confundir o estilo de Sterne e De Maistre ("a pena da galhofa") com o húmus filosófico da narrativa ("a tinta da melancolia").

A questão dos modelos literários tem ocupado a crítica especializada, sendo um dos pontos de interesse do romance em pauta.[17] Completam o paratexto do volume poucas notas, nas quais a minúcia das explicações culturais confirma a preocupação do tradutor quanto ao pouco conhecimento que se tinha do país latino-americano na Itália. Dividem-se em notas de rodapé – en-

[15] Referimo-nos, aqui, à dedicatória ficcional, "Ao leitor", anterior ao primeiro capítulo do romance.

[16] Cf. G. Genette, *Seuils*, cit., p. 267.

[17] Cf. S. P. Rouanet, *Riso e melancolia,* cit.

tre as quais se destacam as palavras *contos*, *tinhorão, chácara, cuba, capitão-mor, cará, aluá, angu, solo, beija-flor, goiaba, sinhô, barata, moleque –,* as mesmas geralmente comentadas pelos demais tradutores, e oito notas mais extensas, no final do volume; estas, sobre personagens e fatos histórico-culturais. Em alguns casos, como o nome do inseto, "barata", é imprescindível a nota, do contrário não se compreende a brincadeira de Brás Cubas e de Quincas Borba, ainda jovens na escola, a zombar do professor Barata, no capítulo XIII, "Um salto". A caçoada consistia em colocar nos bolsos do pobre mestre uma barata morta, e coisas do gênero. O docente reagia e xingava os alunos com palavras como: *sevandijas, capadócios, malcriados, moleques*. Observe-se que, para muitos *realia*, Silva traduz diretamente, sem colocar nota. Vejamos alguns exemplos que escolhemos como *corpus* a ser comparado entre as propostas tradutórias:

| | |
|---|---|
| 1. contos | "Un conto vale mille *milreis*, e cioè, alla pari, 1600 lire italiane." |
| 2. chácara | "Casa di campagna in Brasile, e anche il terreno quasi sempre coltivato che la circonda. |
| 3. Barata | "È cognome molto comune, nondimeno vuol dire scarafaggio." |
| 4. mucama | Não coloca nota. Traduz diretamente por *balia*. |
| 5. tinhorão | "Pianta erbacea della famiglia delle aroidee (*Coladium bicolor*)." |
| 6. saudade | Não coloca nota. Traduz diretamente por *nostalgia*. |
| 7. moleques | Não coloca nota. Traduz diretamente por *monelli.* |

Quanto à tradução do exemplo 4, *mucama*, por *balia*, perde-se o valor etimológico da palavra, oriunda do quimbundo (*mu'kama*), com o significado de "escrava negra moça e de esti-

mação, que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou para acompanhar pessoas da família, e que, por vezes, era a ama de leite".[18] *Balia,* uma boa tradução, conjuga a ideia de quem cuida da criança com a de ama de leite. Perde-se, porém, a ideia da escrava negra de casa. O exemplo nº 7, *moleques,* é bem traduzido por *monelli.* Neste caso, diferentemente de *mucama,* a palavra *moleque* é muito usada ainda hoje. Caberia, nos dois casos, a transferência, com explicação em nota, quando da primeira entrada da palavra. Fica claro, nesses exemplos, o valor da presença ao menos das notas. Voltaremos a esta questão nos exemplos sucessivos.

A tradução do ano seguinte (*Memorie postume di Braz Cubas,* Carabba, 1929) é de Giuseppe Alpi, ligado à Embaixada do Brasil em Roma e autor de um estudo sobre Carlos Magalhães de Azeredo,[19] jovem amigo de Machado, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, diplomata, durante muitos anos, na Itália, onde morreu como grande conhecedor da cultura italiana. O título é mantido, e o trabalho, dividido em dois pequenos volumes, é precedido por um mais substancioso prefácio e por muitas notas. O tradutor italiano conhecia a bibliografia crítica sobre o autor, provavelmente a partir de notícias fornecidas por Magalhães de Azeredo. Cita, além do diplomata e poeta, Mario de Alencar, Alfredo Pujol, Alcides Maya, Graça Aranha, Sylvio Romero, Benedicto Costa e Victor Orban. A Azeredo devemos, segundo prováveis notícias de primeira mão, uma curiosidade quanto aos versos que Machado dedica, em *A Marmota*, em 1855, a uma italiana, verossimilmente, à cantora Casaloni. Alpi refere-se muitas vezes, portanto, ao testemunho dos que conheceram o autor carioca, mencionando, além de Carlos Magalhães de Azeredo, Mario de Alencar. Quanto às fontes frequentadas pelo nosso autor, o tradutor cita Rabelais e Montaigne, Shakespeare

---

[18] *Novo Dicionário Aurélio*, 2008$^{4}$, p. 1368.

[19] Cf. G. Alpi, *Carlos Magalhães de Azeredo. Poeta e Umanista Americano*, Roma, 1931.

e Cervantes, Stendhal e Mérimée, Swift e Sterne. Segundo Alpi, Schopenhauer estaria presente sobretudo pelo princípio moral que colocava a piedade como base efetiva de toda justiça livre. No traçado biográfico que elabora, refere-se aos nomes de Ramos Paz e Manuel de Mello, com os quais Machado teria desenvolvido o seu talento de bibliófilo e apurado o rigor filológico. No prefácio de Alpi, colhemos, também, uma importante confirmação do conhecimento que Machado tinha de Luciano de Samósata e de Anacreonte, autores que fazem parte do cânone de estudos clássicos na Itália.

Sendo praticamente da mesma geração ou da geração seguinte a Machado, o tradutor italiano sugere que o fato de ter aprendido inglês, língua pouco familiar aos brasileiros do tempo, "deve aver avuta la sua parte nello sviluppo della tendenza all'*humour* e nel dotarlo di quel senso squisito del decoro, che distingue l'opera sua e lo preservò forse dall'influenza del naturalismo".[20] Alpi também observa que Machado não se deixou influenciar pela escola condoreira nem, tampouco, pelo indianismo, tomando como sua uma frase do romancista: "l'essenziale è l'anima dell'uomo", e acrescentando ao comentário: "qui è tutta l'estetica di M. de A., fornito ben più di spirito critico che di sentimento romantico".[21]

Outro dado importante do trabalho de Alpi é o conhecimento que demonstra ter da primeira edição da obra que traduziu. Esse conhecimento permite-lhe observar que Machado cancela a palavra "epilética", substituindo-a por "convulsa", no

[20] M. de Assis, *Memorie postume di Braz Cubas*, trad. e introduzione de G. Alpi, cit., p. 9. "[O aprendizado da língua inglesa] deve ter influenciado, em parte, a sua tendência ao *humour,* apoiando aquela particular sensibilidade para o decoro que distingue a sua obra e que o preservou talvez da influência do naturalismo." (Trad. da autora.)

[21] Ibidem, p. 13. "O essencial é a alma humana [...] aqui está toda a estética de M. de A., melhor fundamentada no espírito crítico do que no sentimento romântico." (Trad. da autora.)

capítulo I, "Óbito do autor", quando o narrador se refere à dor de Virgília no seu enterro: "Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, *convulsa*. Nem o meu óbito era cousa altamente dramática". Sublinha, assim, a discrição do autor sobre a sua doença. Paralelamente, nota que Machado não deixou um sistema filosófico delineado de modo sistemático. Apela, mais uma vez, aos estudos de Magalhães de Azeredo[22] e de Alcides Maya,[23] citando o trecho que ilustra os argumentos deste crítico, segundo o qual o pessimismo de Machado era a expressão do seu tempo, não necessariamente fruto da *Crítica da razão pura,* de Kant, da *Filosofia do inconsciente,* de Hartmann ou do *Mundo como vontade e representação,* de Schopenhauer. Alpi resume a questão, tomando "O delírio" como síntese do pensamento machadiano:

> Non crede nelle riforme sociali, nell'efficacia dell'operare, individualmente considerato. La natura, per lui, è un complesso di forze cieche. Nella satira sanguinosa dell'*umanitismo* irride e ferisce a un tempo i sistemi di morale più discussi presentemente: quello che si fonda sulla solidarietà religiosa della specie e quello che consacra l'individualismo come unica forza feconda dell'espansione umana.[24]

Para o tradutor, enfim, "il pessimismo di M. de A. ha come un timbro nuovo: filosofia del supremo disinganno, nella

---

[22] Cf. C. M. de Azeredo, *Homens e livros*, Rio de Janeiro-Paris: H. Garnier, 1902.

[23] Cf. A. Maya, *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour,* Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.

[24] M. de Assis, *Memorie postume di Braz Cubas*, trad. e intr. de G. Alpi, cit., p. 20. "Não acredita nas reformas sociais, na eficácia da ação, considerada individualmente. A natureza, para ele, é um complexo de forças cegas. Na sátira sanguinosa do *Humanitismo,* ridiculariza e ataca, ao mesmo tempo, os sistemas de moral mais discutidos atualmente: o que se funda na solidariedade religiosa da espécie e o que consagra o individualismo como única força fecunda do desenvolvimento humano". (Trad. da autora.)

quale il dubbio è meno dubbio, poi che svanisce nella certezza dell'irreparabile".[25]

Quanto aos lexemas escolhidos anteriormente, se compararmos o quadro, há divergência quanto às notas. *Moleques* é traduzido por *schiavi*, sentido bem restritivo; para *chácara* e *tinhorão,* prefere-se uma equivalência.[26] *Saudade* merece uma longa explicação, com a curiosa referência à alma lusitana, quando se trata de romance brasileiro. A referência indica a inclusão etnocêntrica do Brasil na esfera lusitana. Quanto ao nome próprio *Barata,* o tradutor não oferece a tradução literal, *scarafaggio,* preferindo fornecer ao leitor o valor da palavra:

| | |
|---|---|
| 1. contos | Realiza-se a transliteração: *contos.* |
| 2. chácara | Não coloca nota. Traduz diretamente por *proprietà* ou *villa.* |
| 3. Barata | "È il nome portoghese corrispondente all'italiano *piattola,* e al romanesco *bagarozzo.*" |
| 4. mucama | "Era la schiava che seguiva la signora, quando questa usciva in bussola; oggi, cameriera negra." |
| 5. tinhorão | Não coloca nota. Traduz diretamente por *fogliame.* |

[25] Ibidem, p. 19. "Para o tradutor, enfim, o pessimismo de M. de A. possui uma espécie de timbre novo: filosofia do supremo desengano, na qual a dúvida é menos dúvida, uma vez que se dissipa na certeza do irreparável." (Trad. da autora.)

[26] A tradução por *equivalência* substitui um segmento do texto da LO (língua original) por outro da LT (língua de tradução) que, embora não o traduza literalmente, possui em relação ao segmento um valor funcionalmente equivalente. A terminologia usada para as estratégias tradutórias parte dos resumos de J. P. Vinay e J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais,* Didier: Paris, 1976; e de P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi* [1981], Milão: Garzanti, 1994², pp. 45-77.

| | |
|---|---|
| 6. saudade | "Il testo dice, veramente, *saudade*, parola che non so se sia traducibile in italiano. Saudade è desiderio d'un bene di cui alcuno è privato, dolore e pena causati dall'assenza di persona amata, ricordo soave e triste di amici, nostalgia: sentimento peculiare dell'anima lusitana." |
| 7. moleques | Não coloca nota. Traduz diretamente por *schiavi.* |

A próxima tradução, de Laura Marchiori (*Memorie dall'aldilà,* 1953), é feita, como se vê, vinte e nove anos depois da de Alpi. O título é diverso, fruto da interpretação da tradutora, embora bastante próximo ao original.[27] Laura Marchiori traduziu, também, Eça de Queirós e se preocupa em sublinhar o total desconhecimento do autor carioca na Itália, notando que, na sua obra, não se encontrará o pitoresco e a cor local que tanto caracterizaram o romantismo brasileiro:

> Joaquim Maria Machado de Assis, il massimo romanziere brasiliano, a quasi cinquant'anni dalla morte, è, per la grande parte del pubblico europeo, ancora un ignoto. Pure quest'uomo che non varcò mai i confini della sua patria, che, anzi, non si mosse quasi mai da Rio de Janeiro, è uno degli scrittori più universali del suo tempo. Invano si cercherà, infatti, nella sua opera narrativa l'esibizione del color locale, l'interferenza del folklore sulle scene dei suoi conflitti psicologici: egli rifuggì dalle facili suggestioni di uno sfondo pittoresco, e reagì all'insidia del facile romanticismo brasiliano, cristallizzato nelle esuberanti manifestazioni dell'"indianismo", e della "scuola condoreira" (così det-

[27] Cf. L. H. Hoek, *La Marque du titre,* Mouton: Le Havre, 1982. O título modificado, nas traduções, serve para adaptar o tema ao contexto da LT ou para atrair a atenção do público, na maioria dos casos.

> ta dal condor, il rapace americano), che esagerava l'importanza dell'elemento naturale nell'opera d'arte.[28]

A tradutora sublinha, em vários trechos do prefácio, justificando a sua tradução, o caráter universal da obra machadiana e o fino estudo psicológico dos personagens:

> Per il suo messaggio d'universalità, per le sue pagine geniali dettate dalla sottigliezza di uno spirito di introspezione di raro acume, egli merita di essere conosciuto e amato ovunque, di occupare finalmente il posto che gli spetta, fra i grandi scrittori di tutti i tempi e di tutti i paesi.[29]

As fontes são outro elemento de interesse na sua análise; além dos ingleses, Marchiori avalia que a bizarria de Luciano, o pessimismo de Lucrécio e a introspecção sábia de Montaigne são elementos da própria personalidade machadiana. A tradutora demonstra uma percepção crítica muito moderna do autor das *Memórias póstumas.* Colhe a elegância do estilo, o seu modo de jogar com os vários aspectos de um mesmo problema, a eficácia de respostas inesperadas. É por isso que, seguramente, interpretando

---

[28] Cf. M. de Assis, *Memorie dall'aldilà*, trad. Laura Marchiori, Milão: Rizzoli, 1953, p. 5. "Joaquim Maria Machado de Assis, o maior romancista brasileiro, a quase cinquenta anos da morte, é, ainda, para grande parte do público europeu, um desconhecido. Todavia, este homem que jamais ultrapassou as fronteiras da sua pátria, que, aliás, quase não se afastou do Rio de Janeiro, é um dos escritores mais universais do seu tempo. De fato, será estéril buscar na sua obra narrativa a exibição da cor local, a interferência do folclore nas cenas dos seus conflitos psicológicos; ele evitou o fascínio imediato de um pano de fundo pitoresco, e reagiu contra a armadilha do romantismo brasileiro já pronto e cristalizado nas exuberantes manifestações do "indianismo" e da "escola condoreira" (assim chamada por causa do condor, o predador americano), que exagerava a importância do elemento natural na obra de arte." (Trad. da autora.)

[29] Ibidem. "Pela sua mensagem universalista, pelas suas páginas geniais ditadas pelo espírito sutil de introspecção de rara perspicácia, ele merece ser reconhecido e amado em toda parte, e ocupar, finalmente, o lugar que merece entre os grandes escritores de todos os tempos e de todos os países". (Trad. da autora.)

o tema do volume, o denomina "Memórias do outro mundo", ou seja, ditadas do outro mundo: "dall'aldilà".

Beirando uma conotação crítica impressionista, Marchiori acredita que as *Memórias póstumas*, no final, sejam autobiográficas. Não no sentido da fidelidade dos casos, a própria tradutora faz a ressalva; mas na perspectiva da sutil psicologia machadiana que estaria como que destilada na obra. Outra observação muito apropriada diz respeito à plasticidade obtida pela narrativa, escrita a partir de pequenos fotogramas que lhe dão o movimento, como numa montagem cinematográfica. Aqui, também, as notas completam o paratexto do livro. Entre as primeiras, estão: *tinhorão, cuba, capitão-mor, cará, aluá, angu, solo, beija-flor, goiaba, barata.* É curiosa a tradução de "moleques" por "negri". "Moleque", embora seja também dicionarizado como "negrinho", tem, aqui, o sentido de *canalha, patife, velhaco*. De qualquer modo, um sentido mais próximo aos *monelli* de Silva. As informações histórico-culturais referem-se, basicamente, aos nomes dos personagens históricos brasileiros ou portugueses como Evaristo da Veiga, Pe. Manuel Bernardes, Pe. Antônio Vieira, D. José I de Portugal, D. Manuel I, D. João VI.

Quanto aos lexemas escolhidos, há uma tendência a traduzir diretamente com uma sinonímia lexical ou com termo equivalente, simplificando muito as notas. Veja-se, por exemplo, o caso do vocábulo *tinhorão,* traduzido como *albero tropicale;* e de *saudade,* que se traduz com *rimpianto.*

| | |
|---|---|
| 1. contos | Não coloca nota. Traduz diretamente por *scudi.* |
| 2. chácara | Não coloca nota. Traduz diretamente por *villa* ou *giardino.* |
| 3. Barata | "Barata in portoghese significa *scarafaggio.*" |
| 4. mucama | Não coloca nota. Traduz diretamente por *bambinaia.* |

| | |
|---|---|
| 5. tinhorão | *Albero tropicale.* |
| 6. saudade | Não coloca nota. Traduz diretamente por *rimpianto*. |
| 7. moleques | Não coloca nota. Traduz diretamente por *negri*. |

A nova tradução dista trinta anos da antecedente. Rita Desti, futura tradutora de José Saramago e de Paulo Coelho, apresenta-nos uma versão atualizada das *Memorie postume di Brás Cubas* (UTET, 1983), voltando ao título original, com atualização gráfica do nome, "Brás", em prefácio sintético mas bastante atualizado criticamente, em que os pontos principais sobre a vida e a obra do autor são apresentados. Quanto ao romance em questão, portanto, são lembradas as fontes mais citadas (o *Eclesiastes*, os *Diálogos dos mortos*, de Luciano, e, ainda, Leopardi e Schopenhauer). Afirma-se, neste caso, a filiação ao impressionismo literário, com a sua carga de memorialismo e de tintas tênues que equilibrariam o niilismo do romance. Para a tradutora,

> [...] le *Memorie,* con l'artificio del racconto *post mortem,* applicano lo straniamento all'io, rendono plausibile il mescolamento costante dei piani temporali perché, nel suo rifugio fuori del tempo, l'autore è veramente, e in forma compiuta, narratore onnisciente. Non solo, lo svincolamento dall'urgenza del tempo gli consente un racconto aperto alla divagazione, all'apologo, al flash-back come anticipazione, alla descrizione del passato come di un futuro.[30]

[30] Cf. M. de Assis, Introduzione a *Memorie postume di Brás Cubas,* traduzione del brasiliano di R. Desti, Turim: Einaudi, 1983, p. X. Notar a generalização do termo "brasiliano", como se a língua fosse "brasileira". Na verdade, seria correto "portoghese brasiliano". "As *Memórias*, com o artifício da narrativa *post mortem*, aplicam o estranhamento ao eu narrativo e tornam plausível a mistura constante de planos temporais porque, no seu refúgio fora do tempo, o autor é verdadeiramente, e de modo completo, narrador onisciente. Não só; o libertar-se da urgência do tempo permite-lhe criar uma narrativa aberta à divagação,

Nessa edição, Desti declara o seu método de trabalho e o justifica, chamando a atenção para a particularidade estilística, principalmente quanto ao uso estratégico do lugar-comum e da frase feita como economia estilística:

> Machado che scrive osservandosi mentre scrive, usando la frase fatta, il modo di dire banalizzante come accettazione di una condizione di uomo incapace di alzarsi al di sopra della massa, ma che poi compie improvvisi la piroetta, il guizzo stilistico demarcatore della propria inconfondibile originalità, non è apparentemente autore difficile. Non lo è lessicalmente proprio perché non gioca sull'espressionismo linguistico, non inventa parole avendone fin di troppo di quelle che già esistono. Ma lo è invece stilisticamente perché il perfetto equilibrio di ogni sua frase, di ogni sua connessione aggettivo-sostantivo non ammettono inversioni, stravolgimenti, manomissioni. Per quanto me lo consentiva la norma italiana, ho cercato di essere fedele: sintatticamente oltre che lessicalmente. Quanto al lessico, ho conservato molte parole nella loro forma originaria: a cominciare dall'onomastica. Mi è parso che non avesse ormai più senso (se non nei casi di assoluta coincidenza, come Marcela-Marcella, Virgília-Virgilia, Prudêncio-Prudenzio, ecc.), in un mondo sempre più piccolo e avvezzo agli scambi internazionali, tradurre Biagio Cubas o Gioacchino Borba o, peggio ancora, rendere in un problematico italiano i nomi dei quartieri e delle strade di Rio de Janeiro che radio e televisione ci divulgano ogni giorno così come essi sono.
> Basterà a giustificare questa nuova traduzione aver mantenuto al libro più intatto il suo intrinseco sapore.[31]

ao apólogo, ao *flash-back* como antecipação, à descrição do passado como do futuro." (Trad. da autora.)

[31] Ibidem, p. XI. "Machado, que escreve observando-se enquanto escreve, usando a frase feita, o modo de dizer banal como aceitação de uma condição que impede o homem de colocar-se acima da massa, mas que depois realiza piruetas improvi-

Do comentário, podemos perceber a aproximação com os modelos tradutórios e críticos contemporâneos. Já estamos próximos, na década de 1980, do mundo globalizado, com meios de comunicação mais ágeis, como o serão, a seguir, a internet e todos os motores de pesquisa e comunicação relativos à rede. Nas notas, há a informação sobre os autores que Machado convoca em nível intertextual, como Capistrano de Abreu, Pe. Bernardes, Garrett, assim como comparecem as definições, a modo de glossário, dos *realia*. Na tradução de *moleques* teremos uma atenuação dos *negri,* da tradução de Marchiori, por *negretti*, sempre no capítulo XIII. A tendência já averiguada para o modelo tradutório de Marchiori mantém-se quanto às notas.

| | |
|---|---|
| 1.contos | Não coloca nota. Traduz diretamente por *scudi.* |
| 2. chácara | Não coloca nota. Traduz diretamente por *villa* ou *giardino.* |
| 3. Barata | "In port. *Scarafaggio.*" |
| 4. mucama | Não coloca nota. Traduz diretamente por *bambinaia*. |
| 5. tinhorão | Não coloca nota. Traduz diretamente por *verzura.* |
| 6. saudade | Não coloca nota. Traduz diretamente por *nostalgia*. |
| 7. moleques | Não coloca nota. Traduz diretamente por *negretti*. |

sadas, o impulso estilístico que demarca a sua inconfundível originalidade, não é, aparentemente, autor difícil. Não o é lexicalmente, porque, justamente, não joga sobre o expressionismo linguístico, não inventa palavras, já que possui em número até demasiadamente grande aquelas que já existem. Mas é autor estilisticamente difícil, porque o perfeito equilíbrio de cada uma das suas frases, de cada conexão adjetivo-substantivo não admite inversões, mudanças, violações. Até onde me consentia a norma italiana, procurei ser fiel: sintaticamente e lexicalmente. Quanto ao léxico, conservei muitas palavras na sua forma originária: a começar pela onomástica. Pareceu-me que não tivesse mais sentido (a não ser nos casos de absoluta coincidência, como Marcela-Marcella, Virgília-Virgilia, Prudêncio-Prudenzio etc.), em um mundo sempre menor e habituado aos intercâmbios internacionais, traduzir Biagio Cubas ou Gioacchino Borba, ou, pior ainda, traduzir em um problemático italiano os nomes dos bairros e das estradas do Rio de Janeiro, que rádio e televisão nos divulgam todos os dias, assim como são. Será suficiente para justificar esta nova tradução ter mantido o livro mais intacto no seu sabor intrínseco." (Trad. da autora.)

A edição de 1991 da Rizzoli, sempre de Laura Marchiori, é a exata reedição daquela de 1953, com mudança do prefácio. O de Laura Marchiori apresentava um profundo conhecimento do autor, como observado; seguramente preferiu-se, em 1991, o reconhecimento internacional que Machado já merecia na década de 1990. O prefácio será a tradução de um ensaio de Susan Sontag,[32] escrito para a revista *The New Yorker*, em 1990, em que a ensaísta, crítica e romancista americana efetivamente focaliza aspectos relevantes da biografia e da vasta obra do escritor, afirmando, a respeito de *Memórias póstumas*:

> Conosco un solo esempio di autobiografia immaginaria, un genere affascinante che conferisce al progetto autobiografico una completezza ideale che, a conti fatti, è anche comica: il capolavoro dello scrittore brasiliano Machado de Assis *Memorie dall'aldilà* (1880). Nel primo paragrafo del Capitolo I, "Morte dell'autore", il narratore Biagio Cubas annuncia allegramente, "Io non sono veramente un autore defunto, ma un defunto autore". Questa è la battuta che fa da cornice alla composizione del romanzo ed essa si riferisce alla libertà dello scrittore. Il lettore è invitato a partecipare al gioco secondo cui il libro in questione è una prodezza letteraria senza precedenti: memorie postume scritte in prima persona.[33]

[32] Cf. S. Sontag, "Afterlives: The Case of Machado de Assis", in *The New Yorker*, May 7, 1990.

[33] Cf. M. de Assis, *Memorie dall'aldilà*, Milão: Rizzoli, 1991, p. III. "Conheço apenas um exemplo de autobiografia imaginária, um gênero fascinante que confere ao projeto autobiográfico uma completude ideal que, feitas todas as contas, é também cômica: a obra-prima do escritor brasileiro Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). No primeiro parágrafo do capítulo I, 'Morte do autor', o narrador Brás Cubas anuncia alegremente: 'Eu não sou verdadeiramente um autor defunto, mas um defunto autor'. Esta é a frase que emoldura a composição do romance e ela se refere à liberdade do escritor. O leitor é convidado a participar do jogo, segundo o qual o livro em questão é uma excelência literária sem precedentes: memórias póstumas escritas em primeira pessoa". (Trad. da autora.)

Obviamente, não tendo sido atualizada a tradução, o nome do personagem é aquele da edição de 1953: *Biagio Cubas* e não *Brás Cubas*, como já aparece no título da edição de 1983. A ser sublinhado o fato lastimável de que uma editora importante como a Rizzoli praticamente ignore as mudanças no que se refere às técnicas de tradução, menosprezando o caráter histórico da língua italiana e do contexto brasileiro, em particular.

Mas a próxima tradução (*Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno*, Roma: Azimut, 2005) também apresentará problemas. Silvia Marianecci, a tradutora, declara o objetivo de "atualizar" o romance:

> L'aspetto più temerario di questo progetto risiedeva senz'altro nel tentativo di rendere pretenziosamente attuale una materia così lontana, nel tempo e nello spazio, dai nostri orizzonti culturali, senza privarla delle sue specificità e del suo colore locale.[34]

O livro, de fato, apresenta uma capa muito moderna, ou pós-moderna, no sentido da mistura dos estilos, e muito colorida. O título da tradução é extremamente livre: trata-se da primeira frase do capítulo XVII, "Do trapézio e outras coisas". Refere-se à famosa ironia machadiana, sobre os amores do jovem Brás Cubas, e contrasta, no título quase barroco, com o projeto que a tradutora apresenta. O projeto editorial segue o projeto tradutório, com o intuito flagrante de modernização do volume. Deve-se perguntar se Machado teve a mesma intenção, quanto ao projeto editorial da obra, o que não nos consta. Curiosas resultam as traduções de

[34] Cf. M. de Assis, *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno,* trad. e intr. de Silvia Marianecci, Roma: Azimut, 2005, p. 197. "O aspecto mais temerário deste projeto residia, sem dúvida, na tentativa de tornar atual, de modo pretensioso, matéria tão distante dos nossos horizontes culturais – no tempo e no espaço –, sem a privar da sua especificidade e da sua cor local." (Trad. da autora.)

*mucama* por *tata* (moderníssimo!) e de *moleques* por *diavoli,* um dos sentidos figurados da palavra, em registro popular.[35]

| 1.contos | Não coloca nota. Traduz diretamente por *scudi.* |
|---|---|
| 2. chácara | Não coloca nota. Traduz diretamente por *villa* ou *giardino.* |
| 3. Barata | "Barata in portoghese significa *scarafaggio.*" |
| 4. mucama | Não coloca nota. Traduz diretamente por *tata*. |
| 5. tinhorão | "Erba delle aracee (*Caladium bicolor*)." |
| 6. saudade | Não coloca nota. Traduz diretamente por *nostalgia*. |
| 7. moleques | Não coloca nota. Traduz diretamente por *diavoli*. |

A nova proposta de tradução de Bucelli Martinozzi (*Memorie dell'aldilà*, Barbès, 2010) apresenta uma boa introdução, com breve cronologia biográfica e notas no final de um volume bem editado. A editora Barbès nasce em Florença a partir da Edson, iniciando com a literatura francesa, para depois afirmar-se, nestes breves anos, com os clássicos de todo o mundo, tendo como linha editorial a proposta de divulgar contextos estrangeiros e histórias que se cruzam, favorecendo a contaminação das culturas. É neste sentido que se propõe a introdução ao volume. Segundo o tradu-

[35] A palavra moleque (do quimbundo *mu'leke*, 'menino') tem dez significados básicos, dicionarizados: "(subs. masc.) 1. Bras., negrinho; 2. Bras., indivíduo sem palavra ou sem gravidade; 3. Bras., canalha, patife, velhaco; 4. Bras., menino de pouca idade; 5. CE pop., diabo; 6. Afr. jovem doméstico; (Adj.) 7. engraçado, pilhérico, trocista, jocoso; 8. Bras., canalha, velhaco. 10. Zool. Aramandaia." No texto machadiano, como referido anteriormente, o sentido é o terceiro: canalha, patife, velhaco, com valor de adjetivo (n. 7). [Cf. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, 2008, p. 1349]. Segundo o verbete de *Il dizionario della lingua italiana*, de G. Devoto e G. C. Oli, 1995, p. 1228, *monelli* possui dois sentidos básicos, sendo o primeiro aquele de acordo com o texto machadiano: 1. "ragazzo la cui vivacità, eccessiva e impertinente, può essere giudicata sfavorevolmente come grave difetto di educazione" e 2. Arc. "furfante, ladro".

tor, apresenta-se ao leitor italiano um autor fora dos esquemas de mercado. Nas suas palavras, sugere que,

> Il lettore moderno, lungi dal lasciarsi ammansire, debba rifiutare la normalità della cavalcatura, il morso e le briglie del mercato, e seguire invece in qualche modo un desiderio di bellezza autentico, interiore. Che cerchi e scovi da sé, distinguendole dalle patacche, le pietre preziose nascoste tra gli scaffali, e nei libri stessi. Proporre questo romanzo è appunto scegliere di allontanarsi dai clamori della moda e condurre il lettore su una strada meno battuta ma forse più intrigante.[36]

Em relação ao *corpus* de lexemas escolhido, temos as seguintes soluções:

| | |
|---|---|
| 1. contos | Não coloca nota. Traduz diretamente por *scudi.* |
| 2. chácara | Não coloca nota. Traduz diretamente por *villa* e *cortile.* |
| 3. Barata | Em nota: *in portoghese scarafaggio*. |
| 4. mucama | Não coloca nota. Traduz diretamente por *tata*. |
| 5. tinhorão | Transfere diretamente por *tinhorão* e, na nota: *Caladium, pianta tipica del Brasile, presente in Italia come pianta da appartamento.* |
| 6. saudade | Não coloca nota. Traduz diretamente por *nostalgia*. |
| 7. moleques | Não coloca nota. Traduz diretamente por *negri.* |

[36] M de Assis, *Memorie dell'aldilà,* trad. di S. Bucelli Martinozzi, Florença: Barbès, 2010, p. 5. "O leitor moderno, longe de se deixar domesticar, deve recusar a normalidade da cavalgada, a mordida dos freios do mercado e seguir, ao invés, seja como for, o desejo de beleza autêntico, interior. Que busque e descubra por si só, distinguindo-as das quinquilharias, as pedras preciosas escondidas nas prateleiras e nos próprios livros. Propor este romance é justamente escolher se afastar dos clamores da moda e conduzir o leitor por uma estrada menos batida, mas, talvez, mais instigante." (Trad. da autora.)

A tradução é correta, tende à perspectiva comunicativa, com simplificação da retórica do autor, diversamente das propostas de Marchiori e Desti, que comentamos anteriormente. Pelo *corpus* se compreendem também as escolhas tradutórias: *tata* para *mucama, scudi* para *contos*, *negri* para *moleques*.

## *Quincas Borba*

Publicado inicialmente na revista *A Estação*, de junho de 1886 a setembro de 1891, *Quincas Borba* sai em volume naquele último ano. A primeira tradução italiana, *Gioachin Borba: l'uomo o il cane?,* é realizada por Giuseppe Alpi (Milão: Corticelli, 1930). O título, como em outras traduções estrangeiras ("*Philosopher or Dog?*"), assinala o jogo do nome atribuído tanto ao filósofo ensandecido quanto ao seu cão. Essa tradução apresenta o mesmo cuidado com a literalidade do texto (tradução semântica[37]), com a postura que havíamos já remarcado quanto ao trabalho anterior do tradutor, nas *Memórias póstumas.* Afirma Alpi:

> In considerazione della grandezza dell'artista e del filosofo, abbiamo voluto tradurre il presente romanzo con uno scrupolo che a qualcuno parrà, e forse non senza ragione, eccessivo: anche in particolari in cui avremmo potuto ben correre o sorvolare. Abbiamo detto il perché: trattandosi di grandi, una fedeltà quasi assoluta al testo non pare mai considerarsi pedantesca.[38]

---

[37] A tradução predominantemente semântica respeita o estilo do autor e tende à literalidade das escolhas.

[38] M. de Assis, *Gioachin Borba: l'uomo o il cane?,* trad. G. Alpi, Milão: Corticelli, 1930, p. III. "Em consideração à grandeza do artista e do filósofo, quisemos traduzir o presente romance com um escrúpulo que a alguém parecerá, talvez não sem razão, excessivo; inclusive nos particulares sobre os quais poderíamos ter passado adiante, ou ignorado. Já dissemos o porquê: quando se trata dos grandes, uma fidelidade quase absoluta ao texto jamais parece pedante." (Trad. da autora.)

A tradução foi novamente proposta, em 1934, pela mesma editora, com o título de *La fortuna di Rubiano,* com um *Proemio dell'autore alla seconda edizione,* no qual se explica que, no novo volume, foram feitas algumas correções e que o título do livro é retirado do nome de um dos personagens de *Memórias póstumas de Brás Cubas.*[39] O tradutor sublinha ser este o único nexo entre os dois romances, para ele muito diferentes quanto ao tipo de narrativa.

Em 1967, Laura Marchiori apresenta uma tradução mais atualizada do *Quincas Borba* (Milão: Rizzoli), introduzindo a sua versão com um estudo de bem dez páginas sobre toda a obra, em que alcança o valor da intertextualidade da narrativa, realizado por meio do jogo de pergunta retórica e resposta crítica:

> Qualcuno dirà che egli ha immesso nella propria opera troppi apporti letterari, e che la realtà vi si riflette attraverso strati di impressioni e di meditazioni già elaborate anteriormente e non generate insieme con la materia dell'opera.
> A questo proposito, giova ricordare le dichiarazioni di Gide: "Se una pagina, una parola, un verso hanno esercitato un influsso sulla mia personalità, non hanno fatto altro che rivelare in me una parte ancora ignota di me stesso. Gli influssi agiscono per affinittà".[40]

[39] M. de Assis, *La fortuna di Rubiano* (*Quincas Borbas*), Milão: Corticelli, 1934, p. IV.

[40] M. de Assis, *Quincas Borba*, trad. L. Marchiori, Milão: Rizzoli, 1967, p. 12. "Alguém dirá que ele inseriu na própria obra muitas fontes literárias, e que a realidade nela se reflete através das camadas de impressões e de ponderações já elaboradas anteriormente e não geradas juntamente com a matéria da obra. A este propósito, convém recordar as declarações de Gide: 'Se uma página, uma palavra, um verso têm exercido influência sobre a minha personalidade, não fizeram outra coisa que revelar em mim uma parte ainda desconhecida de mim mesmo. As influências agem por afinidade.'" (Trad. da autora.)

Na análise de *Quincas Borba,* Marchiori ressalta, como figuras principais, o "esquizofrênico" Rubião e a "atraente" Sofia, personagem esta que a tradutora aproxima a Capitu, ressalvando, porém, o seu perfil feminino "degradado". Sobre o tema da loucura, compara o autor carioca com Dostoievski, atormentado pelo mesmo mal de Machado. Se o autor russo descreveu a sua dolorosa obsessão por meio de numerosos personagens, Machado jamais deixou transparecer, na sua vasta obra, um mínimo sinal da manifestação da doença. Marchiori, no entanto, surpreende, no romance que traduziu, uma descrição do "abismo da inconsciência", em um daqueles momentos em que, segundo a tradutora, o cérebro machadiano seguramente se tornava rígido para resistir à ameaça dos ataques epiléticos. Cita como exemplo o capítulo CXXIX, que aqui colocamos em português:

> Quando Rubião voltava do delírio, toda aquela fantasmagoria palavrosa tornava-se, por instantes, uma tristeza calada. A consciência, onde ficavam rastos do estado anterior, forcejava por despegá-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar acima, para não tombar outra vez e perder-se. (OC, I: 793).

Conclui Marchiori que a única alternativa que restou a Rubião, para escapar ao alternar-se de convites e repulsas de Sofia, foi a loucura:

> L'evasione nella beata incoscienza della follia è l'unica salvezza che rimane a Rubião, farneticante per le vie di Barbacena; e la follia domina col suo incanto sinistro le pagine più dense, più acute, più drammatiche di questo romanzo veramente sofferto.[41]

[41] Ibidem, p. 14. "A evasão na beata inconsciência da loucura é a única salvação que resta a Rubião, delirante pelas vias de Barbacena; e a loucura domina com o

A última tradução, de Elena Tantillo (*Quincas Borba*, 2009), atenta aos códigos de época, aos aspectos semânticos do texto e ao particular estilo irônico, realiza uma moderada modernização da linguagem que, de qualquer modo, respeita o código histórico e estilístico do século XIX, ao mesmo tempo que traz para o leitor contemporâneo o gosto e o impacto que Machado desejava provocar.[42] Como organizadora da edição, ressaltamos, na Introdução, a necessidade de uma inserção crítica do autor carioca no sistema cultural italiano. Quem não conhece Machado tende a associá-lo a autores românticos ou realistas, esperando um estilo já datado. O nosso objetivo foi o de chamar a atenção do leitor para as raízes ocidentais da narrativa machadiana, mostrando, ao mesmo tempo, o quanto de brasileiro há na sua prosa. Eis um exemplo:

> Le prime traduzioni dell'opera di Machado sembrano rispondere più a scelte individuali che a una domanda effettiva o a una tendenza letteraria particolare, con funzioni precise rispetto al sistema generale. Ma è doveroso notare che la terra di Manzoni e di Leopardi, per non parlare di Dante, è molto presente nell'opera machadiana a livello tematico, intertestuale, e non solo. Molto del pessimismo e del nichilismo di Machado provengono dalle stesse radici leopardiane, per esempio. In tempi più vicini a noi possiamo dire, inoltre, che l'assurdo mondo pirandelliano delle maschere e delle apparenze, così come l'uomo sotterraneo di Svevo sono già in qualche modo preannunciati nella sua opera.[43]

seu encanto sinistro as páginas mais densas, mais agudas, mais dramáticas deste romance verdadeiramente sofrido." (Trad. da autora.)

[42] Tantillo fez a sua tese de licenciatura e de mestrado sobre Machado de Assis, além de ter frequentado cursos específicos sobre o autor na Sapienza, Universidade de Roma. Conhecia bem o estilo do autor e a sua língua literária, assim como a bibliografia crítica estudada ao longo de sua formação. A tradução foi feita sob a nossa supervisão.

[43] Cf. S. N. Salomão, "Quincas Borba in Italia", prefácio a M. de Assis, *Quincas Borba*, cit., p. 7. "As primeiras traduções da obra de Machado parecem responder mais a escolhas individuais do que a um apelo do mercado ou a uma tendência

Integra o volume um posfácio do professor José Luís Jobim,[44] crítico machadiano, com um estudo específico sobre o romance, aprofundando, principalmente, o *Humanitismo* no âmbito do cientificismo do século XIX.

## *Dom Casmurro*

Quanto a *Dom Casmurro,* é o segundo romance de Machado de Assis mais traduzido na Itália. Começa-se na década de 1930 com Alpi (Istituto Cristoforo Colombo, 1930), chega-se aos anos 1950, passados vinte e quatro anos, com Liliana Borba (F.lli Bocca, 1954) e Marchiori (Biblioteca Universale Rizzoli, 1958). Esta útima tradução a pouca distância é uma exceção, no quadro geral das traduções machadianas. Dela, há uma reedição em 2001 – após cinquenta anos da primeira publicação –, que, embora tenha envelhecido bem menos que a de Alpi, até porque é mais recente de 28 anos, não se justifica. Quanto ao prefácio de Alpi, confirma-se a total veneração do tradutor. Vejamos um trecho da sua pequena introdução:

> *Don Casmurro*, capolavoro dei suoi capolavori, che vede oggi la luce in italiano, è stato definito da taluno un libro crudele. No, non è un libro crudele: amaro e doloroso certamente; ma non crudele, se non è crudeltà mostrare agli uomini quel che essi sono. O Machado de Assis, solitario e mite e buono, forse ingenuo, io lo so, nella vita tumultuosa e tentacolare della tua mul-

literária particular, com funções precisas em relação ao sistema [literário] geral. Todavia, deve-se observar que a terra de Manzoni e de Leopardi, para não falar de Dante, está muito presente na obra machadiana em nível temático, intertextual, e não só. Muito do pessimismo e do niilismo de Machado provêm das mesmas raízes leopardianas, por exemplo. Quanto ao período mais recente, podemos dizer, por outro lado, que o absurdo mundo pirandelliano das máscaras e das aparências, assim como o homem subterrâneo de Svevo são preanunciados na sua obra, de qualquer modo." (Trad. da autora.)

[44] J. L. Jobim, in Ibidem, posfácio, pp. 315-22.

> ticolore e sfolgorante città, tu non avresti potuto mai far male, fare una cosa crudele! Tu che non schiacciasti mai una mosca, voluntariamente, nè una formica nè una farfalla, o buon cristiano incredulo, o schivo notomizzatore della psiche umana.[45]

Alpi, com instinto profético, embora reconheça que Machado tenha sido amado pelos mais íntimos e pelos colegas de arte, sublinha que ainda não havia merecido no seu país a "apoteose" que mereceria um dia. Como epígrafe ao volume, traduz uma poesia de Machado, "Mundo interior", da coletânea *Ocidentais*.

Na tradução de Liliana Borba, há apenas uma apresentação do autor e do romance na orelha do volume. Este, no entanto, muito bem editado, com capa dura, insere-se na "Biblioteca Mondiale Bocca", subdividida, por sua vez, em outras numerosas coleções dedicadas praticamente aos vários países. Entre os escritores traduzidos em 1954, a coleção apresenta: Graciliano Ramos, S. Buarque de Holanda, M. A. de Almeida, J. Lins do Rego, Ciro dos Anjos, G. Freyre e S. Lopes Neto, ao lado de uma coletânea de poetas. Machado, portanto, está muito bem acompanhado e assim é caracterizado, ao lado de *Dom Casmurro*, na referida orelha: "Genialità creativa, potenza di evocazione e di espressione, uno stile sobrio e preciso, furono le sue doti principali".

Quanto a Marchiori, apresentará estudo semelhante ao que já realizara para o *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o *Quincas Borba*, ressaltando, neste caso, a aproximação com os

---

[45] M. de Assis, *Don Casmurro*, trad. G. Alpi, Piacenza: Istituto Cristoforo Colombo, 1930, pp. V-VI. "A *Dom Casmurro*, a maior das suas obras-primas, que hoje vem à luz em italiano, alguém definiu como obra cruel. Não, não é um livro cruel: amargo e doloroso, certamente; mas não cruel, se não é crueldade mostrar aos homens o que eles são. Ó, Machado de Assis, solitário, benévolo e bom, talvez ingênuo, eu sei, na vida tumultuosa e tentacular da sua cidade multicolor e fulgurante, você jamais poderia fazer mal, fazer algo cruel! Você, que não esmagou jamais uma mosca voluntariamente, nem uma formiga, nem uma borboleta, ó bom cristão incrédulo, ó esquivo anatomista da psique humana." (Trad. da autora.)

autores ingleses: do “desumano sarcasmo” de Swift, à maliciosa ironia de Fielding, ao “humorismo grotesco” de Dickens até o “sorriso melancólico de Lamb”. Repete o conceito, oriundo do estudo anterior, de que Luciano, Lucrécio e Montaigne seriam os autores que, respectivamente, teriam despertado a bizarria, o pessimismo e a introspecção próprias do autor carioca. Marchiori está bem consciente de que a figura feminina de Capitu é dominante. Do comentário, percebe-se que a tradutora adota o ponto de vista do narrador em primeira pessoa, Dom Casmurro. No entanto, não deixa de observar que a narrativa deixa muitas dúvidas no leitor:

> […] è Capitu, il personaggio terribilmente femminile nel senso peggiore della parola, indimenticabile con gli ‘occhi di risacca’, con le arti sottili dell’istintiva e pure raffinata dissimulazione. […] Machado, […] con spirito ironico e allusivo fa intendere assai più di quanto non dica, nella continua alternativa di sorprese psicologiche…[46]

A tradução de Manzi e de Nachbin (Fazi Editore, 1997) toma a tradução de Marchiori como modelo, apenas atualizando tempos verbais, usos linguísticos, adaptando, enfim, o trabalho da década de 1950, como examinaremos no item 3.2.3. Nos créditos, os dois aparecem como tradutores, e apenas numa nota bibliográfica colocada no final do volume surge um “agradecimento” a Laura Marchiori, “la cui versione del *Don Casmurro* ci è stata in più occasioni di guida per sciogliere i nostri

[46] M. de Assis, *Don Casmurro*, trad. L. Marchiori, Milão: B.U.R, Rizzoli, 1958, p. 6. “[…] é Capitu, a personagem terrivelmente feminina, no sentido pior da palavra, inesquecível com os ‘olhos de ressaca’, com a arte sutil da dissimulação instintiva e refinada. [...] Machado, […] com espírito irônico e alusivo, sugere muito mais de quanto não diga, na contínua alternativa de surpresas psicológicas.” (Trad. da autora.)

dubbi".[47] Toda a tradução é uma cópia com pequenas mudanças, caracterizando uma situação, praticamente, de plágio. Teria sido mais profissional declarar que atualizaram a boa tradução de Marchiori, e seriam julgados positivamente por esse esforço. A proposta é reeditada em 2014, mas, desta vez, desaparece o prefácio com o "agradecimento" a Marchiori. Pode ser que o recente trabalho de crítica e de esclarecimento teórico – nas publicações especializadas e nos congressos – esteja funcionando, mas ainda de modo incompleto. Continuamos a esperar que se declare que se tomou como base a tradução de Laura Marchiori, com pouquíssimas alterações.

Na última proposta, com tradução e prefácio de Guia Boni, sublinham-se alguns eixos de leitura do romance, como o fato de tratar-se de memórias, o caráter simpático do narrador-personagem, que se apresenta com as suas fraquezas, como um anti-herói, segundo a avaliação da tradutora, para depois, numa segunda leitura, aparecer como alguém que se vinga da mulher que ele considerava uma adúltera traidora. Boni cita apenas o ensaio de Helen Caldwell[48] para justificar a mudança de ponto de vista da crítica brasileira, o que é correto, em parte:

> Poi negli anni Sessanta, anni del femminismo, Helen Caldwell, una studiosa norteamericana, ne ha tentato un'altra lettura [...]. E accanto a una spiegazione sociologica, la relazione tra Bento e Capitù era destinata al fallimento perché di ceti sociali diversi, è interessante l'approccio divergente.[49]

---

[47] M. de Assis, *Don Casmurro,* trad. G. Manzi e L. Nachbin, Roma: Fazi, 1997, p. 294.
[48] Cf. H. Caldwell*, O Otelo brasileiro de Machado de Assis* [1967], cit.
[49] G. Boni, prefácio a M. de Assis, *Don Casmurro*, Cagliari: Fabula, 2006. p. 10. "A seguir, nos anos sessenta, anos do feminismo, Helen Caldwell, uma estudiosa norte-americana, tentou uma outra leitura [...]. E, ao lado de uma explicação sociológica, a relação entre Bento e Capitu estava destinata à falência porque de camadas sociais diversas, sendo interessante a perspectiva divergente." (Trad. da autora.)

A partir da década de 1990, como já observado, chama-se muito a atenção para o caráter alusivo do romance, para o jogo do narrador-personagem com as estratégias do autor, e para o fato de haver um realismo enganoso na obra. Podemos concluir atestando que, à parte os paratextos e os estudos das histórias literárias, só muito recentemente Machado começa a merecer uma inserção crítica na cultura italiana.[50] A comparação diacrônica, por outro lado, elucida como tanto a imagem do autor como a da cultura brasileira e do seu léxico tenham ganhado, ao longo do tempo, uma melhor compreensão, confirmando algumas estratégias tradutórias. Na primeira década do século XXI, Machado debruça-se sobre a Itália, a respeito da qual ele lamentara um dia "não haver pisado esse solo tão amassado de história e de poesia".[51]

## 3.2. As traduções italianas: sistema retórico e códigos de época entre duas línguas e duas culturas

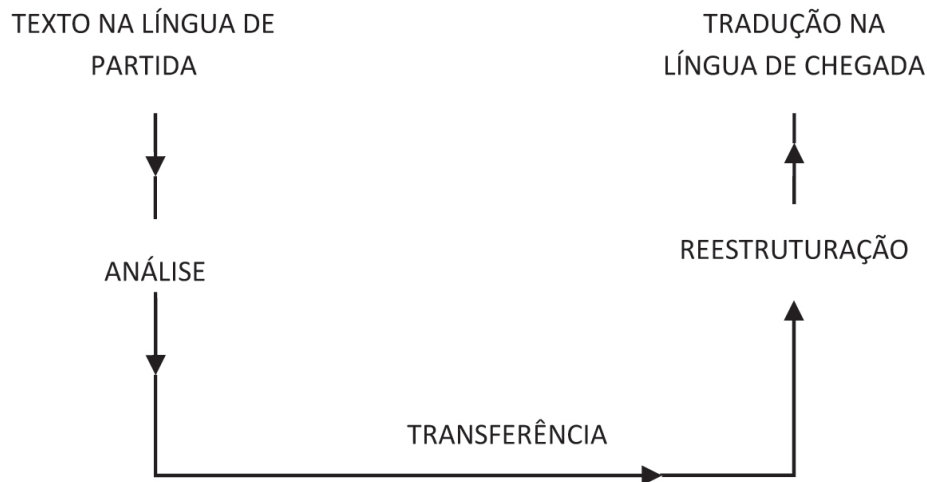
Quanto à análise da qualidade e do método da tradução, o trabalho envolve o plano da expressão do texto de origem (do prototexto) e a sua recodificação a partir dos meios oferecidos pela outra língua e pela outra cultura no plano expressivo da tradução. Se a recodificação é um trabalho prevalentemente linguístico e formal, a transposição está ligada à compreensão da estrutura conteudística do texto e do seu modelo poético, sendo um processo predominantemente criativo.[52] Nesse sentido, o modelo proposto por

---

[50] Cf. S. Netto Salomão, *Machado de Assis: do 'Morro do Livramento' à Cidade das Letras,* Viterbo: Sette Città, 2012[3].

[51] Cf. C. Virgilio (org.), *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*, cit., p. 96.

[52] Muitos são os estudiosos que compartilham essa posição. Cf. S. Basnett, *La traduzione, teoria e pratica* [1980], Milão: Bompiani, 1993; U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione,* Milão: Bompiani, 2003.

Eugene Nida[53] ilustra graficamente o trabalho linguístico de análise e de recodificação da língua e do sistema semântico do texto, mas também tudo aquilo que transcende esse aspecto:

Jakobson, num célebre e pioneiro estudo de 1959 sobre a tradução, afirmava que traduzir é manter a equivalência na diferença. Para que isso aconteça, dois códigos diversos, duas línguas e duas culturas diferentes devem manter um nível de equivalência no respeito pelo código de época do autor, com o seu léxico próprio, sua ideologia, seu sistema retórico e, ao mesmo tempo, o acesso daquele texto ao leitor da língua e da cultura de chegada. Recentemente, Peter Torop, professor e semiólogo da escola de Tartu, na Estônia, propôs um método com o qual muito nos identificamos nos nossos cursos e nos nossos trabalhos de teorização sobre a tradução. O trabalho foi traduzido em italiano com o título de "Tradução total" (*La traduzione totale*).[54]

Sendo a tradução – muitas vezes conhecida como *Translation studies* – um campo recente de investigação científica, é comum a sinonímia de termos que se referem a essa disciplina.

---

[53] Cf. E. Nida e C. Taber, *The Theory and Practice of Translation,* Leiden: E. J. Brill, 1969, p. 484.

[54] Cf. P. Torop, *La traduzione totale,* cit.

É importante ressaltar que se trata de um âmbito interdisciplinar e que, à expressão "ciência da tradução", prefiro "estratégias e métodos de tradução", como nomenclatura de um trabalho que exige grande especialização linguística, mas, também, em teoria da literatura, e estudos culturais (*Cultural studies*). A ideia de "tradução total" refere-se a esse aspecto, e, neste item, as nossas análises levam em consideração essas observações. Por outro lado, o estudo de traduções italianas dos principais romances de Machado de Assis, assim como a orientação editorial do *Quincas Borba*,[55] em 2009, reforçaram o meu entendimento de que o trabalho de tradução e o consequente trabalho de crítica da tradução são, no fundo, uma atividade de confronto entre duas culturas, dois contextos históricos e a tradição retórica de uma literatura e de um autor, quando se trata de tradução literária.

Entendemos por sistema retórico de um autor aquele mecanismo responsável pela identidade do texto e da sua estratégia discursiva, como alguma coisa originária e não derivada. Em Machado de Assis, esse sistema relaciona-se com a complexa ironia expressa na sua construção verbal, realizada a partir da interdiscursividade, da dialogia, da dialética e do contraste ou contraposição, como já estudado nos capítulos anteriores, e como o próprio Machado nos ilustra no seguinte exemplo do *Esaú e Jacó*, em que o leitor é chamado em causa:

> Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que

[55] Cf. M. de Assis, *Quincas Borba,* org. e prefácio de S. Netto Salomão, trad. de E. Tantillo, cit.

> eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me vissem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem o papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dous capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras. (OC, I: 982-83).[56]

De acordo com esta perspectiva, as frases machadianas são interrogativas, coloquiais e construídas, em grande parte, por lítotes que ajudam a sustentar o tom dubitativo e de constante relatividade com o qual o autor indaga a realidade ao seu redor, com forte ênfase nas questões psicológicas. Assim, teremos orações do tipo: "caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido"; ou, ainda: "Se não era bonita, também não era feia", ambas retiradas do *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dos capítulos XI e XII, respectivamente. Qualquer proposta tradutória que não leve em consideração as lítotes,[57] por exemplo, será contrária ao estilo machadiano, ocasionando uma perda significativa do ponto de vista do rendimento poético da tradução. No trabalho de crítica da tradução emergem, por outro lado, características do autor que a tradução revela a partir daquele trabalho minucioso de confronto com todas as estratégias da produção estrutural de um texto artístico: do plano linguístico propriamente dito (sinonímia, campo metafórico, pontuação) àquele mais abrangente do sentido. Se o tradutor não domina a hermenêutica do texto, se não sabe interpretar, não saberá traduzir e geralmente falha nos momentos cruciais do texto.

Sendo Machado de Assis um autor do século XIX, analisaremos alguns exemplos de conservação, ou não, de aspectos

---

[56] Cf. M. de Assis, "Esaú e Jacó", in *Obras completas*, vol. I, cit., pp. 982-83.

[57] Cf. H. Martins, "A litotes em Machado de Assis", in *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*, op. cit., pp. 309-33.

histórico-culturais e linguísticos (que se devem preservar ou, pelo contrário, modernizar); questões, portanto, relativas à inter-relação dos códigos de época com os códigos linguísticos, quanto a traduções dos séculos XX e XXI. A nossa perspectiva parte da consideração de uma tradução e da sua crítica como fenômeno global, portanto, interdisciplinar e marcado culturalmente. Analisaremos, igualmente, questões relativas à edição, algumas vezes já discutidas no capítulo 3.1, relativo aos paratextos. Estes exemplos são modelares, representando situações que se repetem em obras de autores de língua portuguesa.

O primeiro tema que se coloca, assim, é aquele da língua, no que se refere à recriação desta palavra historicamente marcada. A tarefa do tradutor deve ser a recriação da relação historicamente viva do autor com a linguagem literária do seu tempo, oferecendo-nos, o mais possível, a dimensão da sua originalidade. Deve-se abandonar, portanto, soluções que, pelo contrário, evidenciem o envelhecimento e a "usura" da língua, porque se deve privilegiar o uso que o autor fez da língua no seu tempo.

### *3.2.1. Memorie postume di Braz Cubas; Memorie dall'aldilà; Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno*[58]

Podemos partir, justamente, do modelo tradutório, levando em consideração o que, em geral, chamamos de "unidades de tradução".[59] Quanto ao projeto de modernização de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como afirmamos anteriormente, não pode significar um desrespeito à semiose do romance. De modo que, em alguns exemplos interlinguísticos, as alterações parecem forçadas, gratuitas e não funcionais. Logo na abertura do

[58] As obras estão indicadas pelas iniciais, entre parênteses, nas citações; respectivamente: MPBC, MDA, MMAPQMEUSNDM. (N. da R.).

[59] Cf. F. Alves, "Unidades de tradução: o que são e como operá-las". In PAGANO, et al., *Traduzir com autonomia, estratégias para o tradutor em formação*, São Paulo: Contexto, 2000, pp. 29-38.

romance, no primeiro capítulo, "Óbito do autor", encontramos este exemplo:

**M. de Assis, 1881** – "Óbito do autor":
*Algum tempo hesitei*[60] *se devia abrir* estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, *se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte.* (OC, v. I, p. 513).

**L. Marchiori, 1953** – "Morte dell'autore":
*Ho esitato alquanto prima di decidere se dovessi iniziare* queste memorie dal principio o dalla fine, cioè: *se dovessi mettere prima la mia nascita o la mia morte*. (MDA, p. 17).

**S. Marianecci, 2005** – "Morte dell'autore":
*Ho pensato a lungo se iniziare* queste memorie dall'inizio o dalla fine, *cioè se cominciare in primo luogo dalla mia nascita o dalla mia morte.* (MMAPQMEUSNDM, p. 7).

Do ponto de vista do português contemporâneo, a frase machadiana é ainda atual, na norma culta da língua. O imperfeito composto (*se devia abrir*) é uma característica estilística do autor e enfatiza, nesta ou em qualquer frase do português, a dúvida inicial da oração expressa pelo verbo "hesitar" e pelo tempo gasto pelo narrador: "algum tempo". Quando existe a correspondência em italiano, como no caso do verbo "esitare", não se compreende por que eliminá-lo. Do mesmo modo, a expressão "se iniziare", sempre no caso da segunda proposta de tradução, efetivamente torna a frase mais ágil em italiano, mas, ao longo do texto, o processo vai simplificando muito o estilo e o sentido "arrastado" que é próprio dos mortos, já que o narrador, como se sabe, é um "defunto autor". De modo que o imperfeito deveria ser mantido.

[60] As marcas no texto são nossas, para indicar os diversos fenômenos comentados.

Uma outra unidade de tradução do romance é o capítulo IX, "Transição", que merece um comentário a propósito da questão da diacronia. Vamos comparar, neste exemplo, duas traduções mais contemporâneas e mais próximas no tempo: a de Rita Desti e a de Silvia Marianecci:

**M. de Assis, 1881** – "Transição":
E **vejam** agora com que destreza, com que arte faço eu a maior *transição* deste livro. **Vejam**: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; **e eis aqui** como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. **Viram?** [...] De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do *método*, sem a rigidez do *método*. Na verdade era tempo. Que isto de *método*, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. **Vamos** ao dia 20 de outubro. (OC, v. I, p. 525).

**R. Desti, 1983** – "Transizione":
E **guardate** ora con che destrezza, con che arte faccio la più grande *transizione* di questo libro. **Guardate**: il mio delirio cominciò in presenza di Virgilia; Virgilia fu il mio gran peccato di gioventù; non c'è gioventù senza infanzia; l'infanzia presuppone la nascita; **ed ecco qui** come arriviamo, senza sforzo, al giorno 20 ottobre 1805, in cui io nacqui. **Avete visto?** nessuna giuntura apparente, nulla che svii l'attenzione moderata del lettore: nulla. In modo che al libro restano tutti i vantaggi del *metodo*, senza la rigidità del *metodo*. In verità era tempo. Che questa storia del *metodo*, essendo com'è, una cosa indispensabile, è tuttavia meglio averlo senza

cravatta né bretelle, ma un po' in libertà e senza legami, come chi non si cura della vicina di fronte, né dell'ispettore di quartiere. È come l'eloquenza: ce n'è una genuina e vibrante, di un'arte naturale e incantevole, e un'altra tesa, inamidata e insipida. **Passiamo** al giorno 20 ottobre. (MPBC, p. 30).

**S. Marianecci, 2005** – "Correlazione":
E **guardate** ora con quale abilità, con quale arte, faccio la più grande *correlazione* di questo libro. **Dunque,** il mio delirio è cominciato in presenza di Virgilia; Virgilia è stata il mio grande peccato di gioventù; non c'è gioventù senza fanciullezza; la fanciullezza presuppone la nascita; **ed ecco** come siamo arrivati senza sforzo al 20 Ottobre 1805, giorno in cui nacqui. **Visto?** Nessun nesso apparente, niente che svii l'attenzione del lettore, niente. In questo modo il libro mantiene tutti i vantaggi della *norma*, senza la rigidità della *norma*. Francamente, era ora. Pur essendo il *metodo* una cosa indispensabile, è tuttavia meglio lasciarlo senza cravatta e bretelle, vestito leggero e in libertà, come chi non bada alla vicina che gli abita davanti, o all'ispettore di quartiere. È come l'eloquenza: ce n'è una genuina e vibrante, di un'arte naturale e magica, e un'altra rigida, inamidata e vuota. **Andiamo** al 20 ottobre. (MMAPQMEUSNDM, p. 22).

Todo o romance, como se sabe, é dominado pela função fática e conativa, por meio da relação de ironia e autoironia estabelecida pelo narrador-interlocutor no diálogo desenvolvido através da voz de um simpático *causeur*, podendo-se falar de uma verdadeira função interlocutória do narrador. Desse modo, o narrador estabelece com o leitor um jogo de cumplicidade e paradoxal distanciamento, fazendo-o participar da narrativa com os demais personagens, mas alertando-o sempre para o fato de que está lendo. É importante, portanto, manter o tom coloquial das expressões usadas por Machado, do tipo: "*E vejam* [...]. *Vejam*: o

meu delírio começou... [...] *e eis aqui* como chegamos nós [...]. *Viram?* [...]. *Vamos* ao dia 20 de outubro".

Se confrontarmos essas elocuções com as traduções mais remotas no tempo, passamos do "si veda", de Silva (1928), e do "ora vedete un po'", de Alpi (1929), aos mais coloquiais "guarda-te", a partir de Marchiori (1953). Do mesmo modo, o "Viram?", conclusivo, é traduzido com o "È chiaro?", de Silva, e o afirmativo "Avete visto.", de Alpi. Nesse sentido, Marchiori e Desti (1983) mantêm o registro linguístico e o mesmo nível de correlação, com "avete visto?", e Marianecci (2005) e Bucelli Martinozzi (2010) simplificam com "Visto?", sendo que Marianecci troca a segunda expressão, "Vejam", por "Dunque". São pequenos detalhes que, no final, contam muito, porque a língua de Machado envelheceu pouco. E, hoje, diríamos exatamente como nos trechos evidenciados, sem que haja necessidade de uma excessiva "modernização" italiana, mais apropriada a outro tipo de interação verbal.

Outra unidade de tradução é o próprio título, "transição", que pode ser perfeitamente traduzido com "transizione", tradução literal, portanto. Marchiori prefere "salto", Marianecci, "correlazione", e B. Martinozzi, "Il balzo", que não correspondem ao sentido da palavra "transição", nem tampouco ao sentido do capítulo, proposto pela irônica ambiguidade machadiana. Para evitar um processo de hipertradução, ou seja, de escolha de um único significado, quando há muitos, o tradutor deveria manter-se em equilíbrio; principalmente quando a transferência interlinguística lhe permite: "transição > transizione". Este trecho, um dos mais citados de Machado em função não só do seu efeito metalinguístico, como também da sua própria teoria sobre o método, palavra-chave no momento de entrada de teorias cientificistas no Brasil, apresentará outras curiosidades. Na frase: "De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método", na tradução de Marianecci a palavra "método" é traduzida como "norma", talvez para evitar a repetição da palavra, uma vez que a tradutora,

no mesmo capítulo, também usa a palavra “metodo”. Acontece que a repetição é desejada por Machado. A ênfase na questão do método é proposital e faz parte do sistema semiótico do texto, já que Machado começa, nesse romance, a sua teoria do Humanitismo, forte crítica aos sistemas cientificistas, rígidos e com metodologia bem delimitada. Portanto, a “modernização” do texto machadiano só pode ser feita de forma muito sutil e a partir do domínio da língua do escritor. Sua linguagem não apresenta, de modo algum, uma fisionomia uniforme, estável e coerente; decorrência do seu caráter eminentemente criador e expressão, veículo e instrumento de um psiquismo solicitado por múltiplas camadas sociais, culturais e profissionais; decorrência, também, de sua convivência com indivíduos de áreas as mais diferenciadas do português do Brasil e de Portugal, como já evidenciado antes.

**Capítulo XXI:**

**M. de Assis, 1881** – “O Almocreve”:
– Olhe do que vosmecê escapou, disse o almocreve.

**M. Silva, 1928** – “Il mulattiere”:
– Guardi un po’ che pericolo ha corso Vostra Signoria – fece il mulattiere.

**G. Alpi, 1929** – “Il mulattiere”:
– Si è salvato da un bel pericolo – disse il mulattiere.

**L. Marchiori, 1953** – “Il mulattiere”:
– Vossignoria l’ha scampata bella, – disse il mulattiere.
**R. Desti, 1983** – “Il mulattiere”:
– L’ha scampata bella, disse il mulattiere.
**S. Marianecci, 2005** – “Il mulattiere”:
“Guardi che vossignoria sel’è scampata bella”, disse il mulattiere.

Este exemplo ilustra um grande problema para o tradutor do português. A questão dos pronomes de tratamento. Nessa frase exclamativa do almocreve que escolhemos como modelo, o sabor está no pronome de tratamento "vosmecê", aliado ao verbo "escapar". Escapar de um perigo, evitá-lo, dito em linguagem coloquial. O "vosmecê", que deriva do "vossa mercê", usado até o século XVI para significar fidalguia, é corretamente traduzido por "vossignoria" nas versões de Marchiori e Marianecci. Silva usa a forma oitocentista "Vostra Signoria"; Alpi e Marchiori evitam o uso do pronome.

### *3.2.2. Gioachin Borba; La fortuna di Rubiano; Quincas Borba*[61]

No romance, talvez aquele em que Machado melhor consegue unir a perspectiva psicossocial dos seus personagens à sua dimensão linguística, muitos são os exemplos que exigem competência técnica e profundo conhecimento das duas culturas em confronto. Vejamos alguns exemplos, retirados das três traduções.

**Capítulo 1:**

**M. de Assis, 1891:**
Que era, há um ano? *Professor*. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as *chinelas* (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, *Cristiano Palha*), para a casa, para o jardim, para a *enseada*, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

**G. Alpi, 1930:**
Che era egli mai un anno prima? *Un maestruculo*. Che è oggi? Un capitalista. Esamina bene sé stesso, guarda le sue *babbucce* (certe babbucce di Tunisi, che gli ha regalate un nuovo amico, *Cristiano*

---

[61] Sobre o título consultar pp. 40 e 120.

*Paglia*), guarda la casa e il giardino, *la baia*, i colli e il cielo; e tutto, dalle babbucce al cielo, è compreso in quel medesimo sentimento di proprietà.

**L. Marchiori, 1967:**
Che cosa era lui un anno prima? *Un professore*. Che cos'è oggi? Un capitalista. Rubião volge lo sguardo sulla sua persona, sulle *pantofole* (certe *ciabatte* tunisine regalategli da un amico di data recente: *Cristiano Palha*), guarda la casa, il giardino, *la baia*, i colli e il cielo; e tutto, dalle pantofole al cielo, è compreso nella stessa sensazione di possesso.

**E. Tantillo, 2009:**
Cos'era, un anno fa? *Un insegnante*. E adesso cos'è? Un capitalista. Si guarda, guarda le *pantofole* (certe *pantofole* di Tunisi, che gli ha regalato un nuovo amico, *Cristiano Palha*), guarda la casa, il giardino, *l'insenatura*, le colline e il cielo; e tutto, dalle *pantofole* fino al cielo, tutto rientra nella stessa sensazione di possesso.

Neste exemplo, estamos diante do valor diverso que a palavra "professor" possui nas duas línguas. Aparentemente banal, tem grande significado no romance. No contexto brasileiro, um bacharel que exerce a profissão é um professor, porque tem a licença para fazê-lo. É um bacharel e um licenciado. No Brasil, chama-se "professor" do mestre de escola primária ao professor universitário. Na Itália, o professor é geralmente quem vence um concurso, sendo titular de uma cátedra. Como o trecho opõe "professor" a "capitalista", significando aqui uma profissão humilde oposta a uma outra categoria mais rica, que sequer é uma profissão, e como sabemos que Rubião era um professor do primeiro nível ("jardim de infância", "scuola materna", em italiano), Alpi escolhe "maestruculo" para dar o sentido pejorativo. A questão é importante porque esta é uma das lexias do texto que opõe dois mundos e dois eixos de valores: o do dinheiro que produz dinheiro e não trabalho, expressa pelo termo

*capitalista*; e o do trabalho com o seu corolário de valores, expressa pela profissão de *professor*. A melhor tradução é encontrar um termo neutro e abrangente como "insegnante", que respeita o sentido do texto nos diversos níveis que assinalamos. Notem-se, igualmente, os nomes próprios, que atualmente são deixados na língua de origem (Palha e não Paglia). O real sentido de "enseada", que não é exatamente "baía", é também um problema para o tradutor, que deve escolher entre uma palavra mais conhecida, *baia,* e outra mais correta do ponto de vista geográfico e usada por Machado: *insenatura*. A palavra "babbucce", por sua vez, envelheceu em italiano e é traduzida por "pantofole", atualmente.

Outro exemplo de caráter linguístico-cultural está no capítulo III. Vejamos o confronto:

**M. de Assis, 1891:**
[...] por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus *crioulos* de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa [...]

**G. Alpi, 1930:**
[…] per quanto gli avesse ripetuto che era abituato ai suoi *creoli* della provincia di Minas, e non voleva lingue straniere in casa […]

**L. Marchiori, 1967:**
[…] per quanto gli avesse detto che egli era avvezzo ai suoi *negri* di Minas, e non voleva sentir lingue straniere in casa […]

**L. Tantillo, 2009:**
[…] e per quanto gli dicesse che era abituato ai suoi *creoli*[62] del Minas, e non voleva sentire lingue straniere in casa [...]

---

[62] "Crioulos" qui sta in realtà per 'negros nascidos no Brasil', ma con una particolare sfumatura affettiva.

Nesse capítulo, vamos ter uma interessante descrição da casa do Rubião, já abastado morador de Botafogo, no Rio de Janeiro, em que se compreende, a partir dos objetos e da forma como Machado os caracteriza, o novo *status* do personagem. O narrador mostra como os escravos eram considerados objetos, nesse mundo de luxo e de alienação, mas igualmente de forte mudança de valores numa sociedade que trocava o eixo econômico--social em que se apoiava. Mudanças que levarão o provinciano protagonista à loucura por não dominar os códigos culturais da Corte. Neste exemplo, temos a expressão "os seus crioulos de Minas", escravos negros que Rubião gostaria muito de ter em casa, no lugar do cozinheiro francês e do copeiro espanhol, impostos pelo amigo arrivista Palha. Este "crioulos", em italiano, representa um problema porque o vocábulo entra no âmbito das palavras tabu e do "politicamente correto". Dessa forma, "uomini di colore", ou "neri", seria ridículo. Do mesmo modo, "creoli", a melhor escolha, se dá a dimensão da nacionalidade dos escravos, não exprime a carga problematicamente afetiva, mas também histórica e brasileiramente explicável, que o termo possui no texto machadiano. Daí a necessidade da nota para significar que eram negros escravos, nascidos no Brasil, e pelos quais Rubião tinha afeição, porque criados que trabalhavam na casa, ao contrário dos demais. Curiosamente, Marchiori usa a palavra "negri", que é como os negros querem ser chamados no Brasil, a partir dos movimentos de conscientização iniciados na década de 1970. Mas sabemos que a palavra é considerada muito forte em italiano, quando ainda se buscam eufemismos como, justamente, "neri" ou "scuri", ou "di pelle nera", e assim por diante. É, sem dúvida, melhor traduzir como "creoli", uma vez que está no texto de Machado, mas colocando uma nota. As notas devem ser evitadas, via de regra, mas, neste caso, não é possível porque se torna esclarecedora do contexto;

assim como fez Tantillo: "'Crioulos' qui sta in realtà per 'negros nascidos no Brasil', ma con una particolare sfumatura affettiva".[63]

Em relação ao *Quincas Borba*, podemos perceber várias outras situações comunicativas em que o uso dos pronomes de tratamento merece séria reflexão. Nas notas da edição crítica do romance, a comissão constituída por Antônio Houaiss, Antônio José Chediak, Celso Cunha e J. Galante de Sousa declara que: "Manteve-se a diversidade de tratamento entre personagens, nas apóstrofes ao leitor, bem como não se modificaram as formas verbais que atualmente contrariam as normas da gramática". Como exemplo, citam, entre outros, os capítulos IV, V, VII e uma carta, do capítulo X, que Quincas Borba escreve a Rubião, referindo-se a ele por você, nos parágrafos 106 a 108; do parágrafo 109 em diante passa a tratá-lo por tu. Já examinamos este caso no capítulo 3. No italiano, a questão resolve-se, sem problemas, com o uso do *tu*.

Quanto ao uso respeitoso ou hierárquico da forma 'o senhor/a senhora', o problema vai aparecer quando essas formas são usadas entre amigos de certa intimidade, como no caso do casal Palha (Cristiano e Sofia) e Rubião (exemplos a e b), como nos capítulos LIX e XCVIII, e no diálogo entre Sofia e Dona Fernanda (exemplo c), esposa de um senador do Império brasileiro, no romance:

*Exemplo (a):*

> Palha e Camacho olharam um para o outro... Oh! esse olhar foi como um bilhete de visita trocado entre as duas consciências. [...] Sim, era preciso impedir que o Rubião saísse; Minas podia retê-lo. Concordaram que lá fosse; mas depois, – alguns meses depois; – e talvez o Palha fosse também. Nunca vira Minas; seria excelente ocasião.
> – *O senhor*? perguntou Rubião.
> – Sim, eu; há muito que desejo ir a Minas e a São Paulo. (p. 692).

[63] M. de Assis, *Quincas Borba*, org. S. Netto Salomão, trad. E. Tantillo, cit., p. 16.

Na mesma linha está o seguinte diálogo entre Sofia e Rubião, no capítulo XCVIII:

*Exemplo (b):*

> "Ficamos ontem muito inquietos, depois que *o senhor* saiu. Cristiano não vai lá agora, porque acordou tarde, e tem de ir ao inspetor da alfândega. Mande-nos dizer se passou melhor. Lembranças de Maria Benedita e da Sua amiga e obrigada.
>
> SOFIA" (p. 724).

E o diálogo entre Sofia e Dona Fernanda, no capítulo CLXIV:

*Exemplo (c):*

> Esta é a quarta vez, quarta ou quinta; mas só da segunda vez apareceu delirando. Das outras é como viu agora, sossegado, e até conversador. [...] Creia, D. Sofia; aquele homem pode sarar. Por que não faz com que seu marido tome isto a peito?
>
> – Cristiano tem projeto de o mandar examinar e tratar; mas, deixe estar que eu o apresso.
>
> – Pois sim. Ele parece ser muito amigo da *senhora* e do *Sr. Palha*. (p. 265).

Os tradutores usam o *lei* unanimemente. Na versão de Alpi, encontramos *Ella,* mais formal e oitocentista, e as expressões *alla signora* e *al signor* que, no entanto, no exemplo específico, resultam uma tradução literal e, portanto, perfeita. De fato, a tradutora da versão mais recente adota a mesma solução para o segundo caso: "Lui sembra essere molto amico suo e *del signor* Palha".

### *3.2.3. Don Casmurro*

Do ponto de vista editorial, temos um curiosa situação, como já registrado no item 3.1: a tradução de Manzi e de Nachbin, de 1997, toma a versão de Marchiori, de 1958, como base, apenas atualizando tempos verbais, usos linguísticos, adaptando, enfim, o trabalho da década de 1950. Como já observado, se os organizadores tivessem declarado o objetivo de atualizar a tradução, explicitando os critérios na introdução, nenhum problema a ser considerado, a não ser o da qualidade das mudanças. No entanto, nos créditos, os dois organizadores (*i curatori*) aparecem como "tradutores" e, apenas numa nota bibliográfica colocada no final do volume, surge um "agradecimento" a Laura Marchiori da parte dos tradutores, nas últimas linhas do volume:

> Un particolare ringraziamento ci sentiamo qui di esprimere, in conclusione, a Laura Marchiori, la cui versione del *Don Casmurro* ci è stata *in più occasioni di guida per sciogliere i nostri dubbi.*[64] (grifo nosso).

Vejamos alguns exemplos, escolhidos ao acaso, no trecho abaixo, retirado de um dos mais importantes e célebres capítulos do romance, capítulo CXXXV, "Otelo":

**M. de Assis, 1889:**
O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras *amorosas* e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

[64] M. de Assis, *Don Casmurro*, a cura di G. Manzi e L. Nachbin, Roma: Fazi editore, 1997, p. 294.

**L. Marchiori, 1958:**
L'ultimo atto mi dimostrò che non io ma Capitù doveva morire. Udii le suppliche di Desdemona, le sue parole *affetuose* e pure, e la furia del moro e la morte che questi le diede fra gli applausi frenetici del pubblico.

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997:**
L'ultimo atto mi dimostrò che non io ma Capitu doveva morire. Udii le suppliche di Desdemona, le sue parole *amorose* e pure, e la furia del moro e la morte che questi le diede fra gli applausi frenetici del pubblico.

Como se pode observar, é o mesmo texto, com a alteração de a*ffetuose* com *amorose,* palavras sinônimas no texto, sendo que, em português, Machado usa "amorosas" e não "afetuosas". Observa-se, também, a eliminação do acento do nome, certamente de acordo com a orientação atual de manter o nome dos personagens na língua de partida. Curiosamente, este é um dos casos em que o bom senso levaria a manter o acento porque o nome não é praticamente usado no Brasil, tendo sido, na verdade, inventado pelo autor, e se confunde com o particípio passado do verbo "capire" em italiano. Se continuarmos o confronto, vamos confirmar o que já foi dito anteriormente. Em outro exemplo, apenas duas alterações: as aspas, para indicar o discurso indireto livre do narrador, no lugar dos travessões, e a supressão do artigo na expressão *il sangue e il fuoco.* E assim vai todo o livro:

**L. Marchiori, 1958:**
Ed era innocente, – mi andavo dicendo lungo la strada: – Che farebbe il pubblico se lei fosse davvero colpevole, tanto colpevole come Capitù? E che morte le darebbe il moro? Un cuscino non basterebbe; ci vorrebbero *il sangue e il fuoco,* un fuoco intenso e

vasto che la consumasse completamente, e la riducesse in cenere, e che fosse sparsa al vento come eterno annientamento…

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997:**
"Ed era innocente", mi andavo dicendo lungo la strada: "Che farebbe il pubblico se lei fosse davvero colpevole, tanto colpevole come Capitu? E che morte le darebbe il moro? Un cuscino non basterebbe; ci vorrebero *sangue e fuoco,* un fuoco intenso e vasto che la consumasse completamente, e la riducesse in cenere, e che fosse sparsa al vento come eterno annientamento…"

*3.2.3.1. A propósito de* Casmurro

> *Ora, é sabido que os nomes valem muito. Casos há em que valem tudo. De um ou de outro modo, a influência dos nomes é certa.*
>
> Machado de Assis,
> *A Semana*, 10 de janeiro de 1897.

Quanto ao primeiro capítulo, é interessante o trabalho de Alpi em relação ao adjetivo "casmurro"[65] que, em 1930, muito

[65] A etimologia de *casmurro* é controversa, e a maioria dos especialistas dá sua origem como incerta e obscura, provavelmente pré-romana. O exame mais substancial sobre a procedência do termo encontra-se no *Diccionário Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan Corominas (1991), e se assenta na correspondência entre *casmurro* e o espanhol *cazurro*, antigo *caçurro*, cujo sentido é de *grosseiro, marralheiro, malicioso, insociável*. Embora alguns vejam com cautela essa relação devido às acepções um pouco deslocadas entre os vocábulos, não há como negar a ligação pelo menos até 1864, quando o dicionário espanhol-português de Manuel do Canto e Castro Mascarenhas Valdez (1864) nos apresenta os correlativos de *cazurro* como: "sorumbático; carrancudo, casmurro; diz-se da pessoa taciturna, de poucas palavras e metida consigo; em latim, *taciturnus, tristis*, na forma antiga significava grosseiro, dizia-se do que usava expressões rudes." E indica, para comparações, os verbetes: *injurioso, jocoso, festivo, avaro* e *tacanho*. Em português, o *Elucidario* de Fr. Francisco Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, registra-

antes de a crítica ter chamado a atenção para o caráter "enganoso" do narrador, ele havia assinalado. O tradutor italiano não acha o termo, no sentido que lhe dá Bentinho, nem no dicionário Caldas Aulete nem no de Cândido de Figueiredo. Assim se manifesta em nota ao adjetivo famoso:

> Il *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza* di F. J. Caldas Aulete (Lisboa, 1891) dà alla parola *casmurro* il significato di *ostinato, testardo, testone*. Ugualmente altri. Il *Novo diccionario da lingua portugueza* di Cândido de Figueiredo (Lisboa, 1899) porta anche il significato di *malinconico* e *triste*.[66]

Alpi fornece ao leitor, portanto, toda a amplitude do termo, sendo curioso, no âmbito dos estudos de tradução, esta particularidade óbvia: o tradutor é aquele que, por efeito do seu trabalho, "consulta" o dicionário. O melhor estudo etimológico do termo

---

rá, em 1799, *caçurrento* como *sujo, desonesto, ascoroso*. O termo *casmurro* parece ser forma recente. Não se encontra registro no dicionário de Antônio de Morais Silva (1813), no de Eduardo de Faria (1859), nem em Frei Domingos Vieira (1871-74), e A. Augusto Cortesão, em seus *Subsídios...*, de 1900, cita somente exemplos do século dezenove. Podem-se considerar, ainda, as coincidências semânticas entre *casmurro* e algumas das acepções da palavra *burro*, tais como *amuado, enfadado* e *taciturno*, que Morais e Silva (1813) registra, enquanto Eduardo Faria (1859) define *burrão* com as mesmas sinonímias, acrescentando que esse termo indica aquele que faz renunciar à conversação, daí derivando a expressão "estar com o burro", significando *estar amuado, enfadado, taciturno*. Além de buscar na etimologia os contornos e os matizes dos significados de *casmurro*, é possível ampliar nossa compreensão examinando seus sinônimos. Ao se ponderar a relação entre eles, percebe-se que podem ser ordenados em três grupos. O primeiro descreve uma disposição moral de tristeza e abatimento. O segundo define um estado de agravamento da tristeza pelos termos *taciturno* e *sorumbático*, que se prendem a patologias bastante conhecidas no século XIX, a melancolia e a hipocondria. Já o terceiro grupo de sinonímias possui conotações políticas de caráter conservador; junto ao *teimoso* e *obstinado* encontramos o *caturra* e o *emperrado*. Com sentido semelhante, o *Vocabulario Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau (1712-28) assinala *caçurro*, no século XVIII, uma taciturnidade viciosa que "consiste em calar maliciosamente o que pode ser da conveniência própria, ou alheia", e outra que indicaria doença, associada à loucura e à fúria.

[66] M. de Assis, *Don Casmurro*, trad. G. Alpi, Piacenza: Istituto Cristoforo Colombo, 1930, p. 10.

'casmurro' vamos encontrar no *Diccionário Crítico Etimológico Castellano y Hispánico* de Joan Corominas (1991). Como síntese do longo verbete, interessa-nos esta conclusão:

> Está claro que ha de haber alguna relación entre *cazurro* y el portugués *casmurro,* "aquele que é teimoso, cabeçudo, sorumbático". Poderia imaginarse que éste saliera de *_cançurro,_ lo mismo que *_lesma_ viene de *_limâgen_.[67]

A palavra *cazurro* é pré-romana e possivelmente de origem árabe: '_qadûr_', '_qádar_', '_qádir; caçurro_' e _casmurro_ < _*quansûr._ No século XVI, encontramos uma ocorrência no *Auto de Caim e Abel* (Rouanet, II, 158) em que um personagem acusa Caim de ter "cazurrado" seu irmão; ou seja, de tê-lo assassinado traiçoeiramente. Embora a palavra seja muito rica para o sentido desenvolvido no *Dom Casmurro* – porque relacionada com a acepção de: 1. grosseria, malícia, insociabilidade, possuindo outro campo semântico ligado à (2) sujeira, à desonestidade e ao asco, e outro ainda, ligado à (3) avarícia e à mesquinhês –, os melhores dicionários portugueses não registram o termo "casmurro" antes do século XIX (A. A. Cortesão). O termo não se encontra no dicionário de Antônio de Morais Silva (1813), nem no de Eduardo de Faria (1859), nem, tampouco, em Frei Domingos Vieira (1871-74). Corominas imagina uma alteração por influência de "ammorrado", "morrinhoso" e derivados. Pessoalmente, encontrei o uso em Eça de Queirós, neste exemplo:

> Somos o que se pode dizer um povo de bem, um povo boa pessoa. E a nação, vista de fora e de longe, tem aquele ar honesto de uma pacata casa de província, silenciosa e caiada onde se pressente uma família comedida, temente a Deus, de bem com o

---

[67] J. Corominas, *Diccionário Crítico Etimológico Castellano y Hispánico,* vol. 7, p. 938.

> regedor, e com as economias dentro de uma meia... A Europa reconhece isto: e, todavia, olha para nós com um desdém manifesto. [...] Este mesmo "Times", este oráculo augusto, já escreveu que Portugal era, intelectualmente, tão caduco, tão *casmurro*, tão fóssil, que se tornara um país bom para se lhe passar muito ao largo e atirar-lhe pedras (textual).[68] (grifo nosso).

Na verdade, podemos afirmar que o termo estava mudando de sentido no período machadiano, em que havia um sentido mais popular e outro culto. Eça de Queirós também o usa no sentido machadiano. O adjetivo aparece, além disso, no *Memórias póstumas*, no capítulo XCIII, quando Brás Cubas não se demonstra interessado na noiva que a irmã, Sabina, havia lhe apresentado no jantar. O diálogo é o seguinte:

> – Muito simpática, não é? – acudiu ela –; falta-lhe um pouco mais de corte. Mas que coração! É uma pérola. Bem boa noiva para você.
> – Não gosto de pérolas.
> – *Casmurro!* Para quando é que você se guarda? Para quando estiver a cair de maduro, já sei. Pois, meu rico, quer você queira quer não, há de casar com Nhã-Loló. (OC, I: 601, grifo nosso).

Pode-se concluir, chamando-se a atenção para a necessidade de uma edição crítica das obras machadianas. Neste caso apenas estudado, a liberdade interpretativa de alguns críticos deve ser limitada.

Vamos continuar com os comentários, colocando alguns trechos importantes das traduções em confronto; como estas, a seguir, do capítulo I do *Dom Casmurro*:

---

[68] E. de Queirós, "O Brasil e Portugal", in *Cartas de Inglaterra e crónicas de Londres,* Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000, pp. 169-70.

**M. de Assis, 1889** – "Do título":
Uma noite dessas, vindo da cidade para o *Engenho Novo*, encontrei no trem *da Central* um rapaz aqui do bairro, que eu conheço *de vista e de chapéu*. [...] estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro.* [...] Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo.

**G. Alpi, 1930** – "Il titolo":
Una delle sere scorse, recandomi dalla città *all'Engenho Novo*[1], trovai sul treno *della Compagnia Centrale* un *giovinotto, che conosco di vista* e *col quale scambio il saluto, di questo sobborgo*. […] Era imbronciato. Il giorno dopo cominciò a parlare male di me e finì con appiccicarmi il *nomignolo di don casmurro*[2]… Non consultate dizionari. *Casmurro* non è usato qui nel significato che le dànno, ma in quello che le dà il volgo, di un uomo di poche parole e che vive appartato. (DC: 1-2).

> 1. "Nome di una serra e d'un arrabalde o sobborgo di Rio de Janeiro, in parte, allora, remota e interna verso occidente".
> 2. "Il *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza* di F. J. Caldas Aulete (Lisboa, 1891) dà alla parola casmurro il significato di ostinato, testardo, testone. Ugualmente altri. Il *Novo diccionario da lingua portugueza* di Cândido de Figueiredo (Lisboa, 1899) porta anche il significato di malinconico e triste".[69]

**L. Borla, 1954** – "Il titolo":
Notti orsono, mentre venivo dalla città verso *l'Engenho Novo*[1], trovai sul *treno della Centrale* un *giovane* del mio quartiere, *che conosco appena di vista.* […] era imbronciato. Il giorno dopo cominciò a dir male di me e terminò col sopranominarmi "Don Casmurro".[2] […] Non consultare i dizionari. *Casmurro* non si

---
[69] Nota citada e comentada acima.

trova qui nel senso che essi gli diedero ma in quello, attribuitogli dal volgo, di uomo silenzioso e chiuso in sè. (DC: 5-6).

1. Quartiere di Rio. (N.d.T).

2. "Casmurro": musone. (N.d.T.).

**L. Marchiori, 1958** – "Il titolo":
Una sera, tornando dalla città verso *il sobborgo dell'Engenho Novo*, incontrai nel *treno della Centrale* un *giovane* del mio quartiere, *che conosco appena*. [...] era imbronciato. Il giorno dopo incominciò a dir male di me, e finì con l'affibbiarmi il nomignolo di "Don Casmurro". [...] Non consultare i dizionari. In questo caso "Casmurro"[1] non ha il significato che vi si trova scritto, ma quello, datogli dal volgo, di uomo taciturno e riservato. (DC: 11-12).

Nota 1: I dizionari portoghesi danno a questo vocabolo il significato di testardo.

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997** – "Sul titolo":
Una sera, tornando dalla città verso il *sobborgo dell'Engenho Novo*, incontrai nel treno della Centrale un *giovane* del quartiere, *che conosco appena di vista e, come dire, di cappello*. [...] era seccato. Il giorno seguente cominciò a ingiuriarmi, e finì con l'afficciarmi il *nomignolo di "Don Casmurro"*. [...] Non consultate i dizionari. "Casmurro" non va qui preso nel senso che vi è riportato, bensì in quello, datogli dal volgo, di uomo taciturno e chiuso is se stesso. (DC, 1997: 7)

**G. Boni, 2006** – "Sul titolo":
Una sera, tornando dalla *città Engenho Novo*, trovai sul treno della Central un giovanotto del mio quartiere, che conoscevo di vista. [...] era contrariato.
Il giorno seguente cominciò a sparlare di me e mi affibbiò il nomignolo Dom Casmurro. [...]

Inutile consultare dizionari. Casmurro non ha il significato che vi si trova, ma quello che il volgo dà all'uomo taciturno e chiuso.

Nesse trecho, de grande importância por se tratar da abertura do romance, Marchiori, justamente, faz uma expansão que informa ao leitor que o Engenho Novo é um bairro do subúrbio (*il sobborgo dell'Engenho Novo*); na verdade, era um subúrbio situado na zona rural da cidade. Manzi e Nachbin seguem Marchiori, assinalando, porém, a ironia do chapéu, que desaparece nas demais traduções. Boni parece não conhecer o bairro nem as demais traduções, anteriores à sua, e comete um erro, pois o narrador vem "da" cidade e vai "ao" Engenho Novo, que não é uma cidade nem o foi no século XIX.

**Capítulo V:**

**M. de Assis, 1889** – "O agregado":
Era nosso *agregado* desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga *fazenda* de Itaguaí, e eu acabava de nascer.

**G. Alpi, 1930** – "Il familiare":
*Era un familiare nostro da molti anni,* ***un aggregato****, come si dice nel Brasile*. Mio padre viveva ancora nella sua antica *proprietà* di Itaguahy, ed io ero appena nato.

**L. Borla, 1954** – "Il famiglio":
Era nostro *famiglio* da molti anni, mio padre era ancora nell'antica *tenuta* di Itaguahy ed io ero appena nato.
**L. Marchiori, 1958** – "Il Parassita":
*Viveva con noi da molti anni*; da quando mio padre abitava ancora nella sua vecchia *proprietà* di Itaguai, e io era appena nato.

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997** – "L'adottato":
*Viveva con noi da molti anni*; mio padre stava ancora nella vecchia *fattoria* di Itaguaí, e io era appena nato.

**G. Boni, 2006** – "Uno di casa":
*Abitava in casa nostra da molti anni*; mio padre viveva ancora nella sua vecchia *fazenda* di Itaguaí, e io ero nato da poco.

No que se refere ao termo "agregado", nas versões assinaladas, o termo vai de "familiare" (Alpi, 1930) e "famiglio" (Borla, 1954) a "parassita" (Marchiori, 1958) e "adottato" (Manzi e Nachbin, 1997). Boni (2006) resolve o problema com uma aproximação. O agregado não é apenas uma pessoa íntima, das relações familiares, que seria a tradução perfeita para "uno di casa". É, principalmente, uma pessoa que depende da família que a abriga. É familiar, mas, ao mesmo tempo, servil; dependente, mas livre de qualquer laço sanguíneo ou de qualquer dever que não seja guiado por um interesse recíproco ao favorecido e a quem favorece. O termo mereceu um estudo sociológico por parte do crítico Roberto Schwarz,[70] na década de 1970, sobre a chamada "sociedade do favor" no Brasil, da qual o agregado era a sua caricatura.[71] O sentido de agregado abarca todos os significados propostos nas traduções, mas não se reduz a nenhum deles. O tradutor italiano não deveria ter muita dificuldade em associar (e diferenciar) esse fenômeno ao "clientelismo" de matriz italiana, deixando, também aqui, o termo no original, "agregado", explicando-o com uma nota, dada a importância desse termo em toda a obra de Machado; inclusive pela ressonância autobiográfica que possui. O próprio Machado foi um agregado; ou melhor, a sua família foi protegida por dona Maria José de Mendonça Barroso, viúva de um senador do Estado, também ex-oficial do Exército e

[70] Cf. R. Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, cit., pp. 13-25.
[71] Cf. M. S. C. Franco, *Homens livres na ordem escravocrata*, cit.

ministro. Este é, portanto, um exemplo de palavra que tem um grande peso semântico no *Dom Casmurro*; porque será o agregado, José Dias, o grande intermediário nas relações dos dois protagonistas do romance: Bentinho e Capitu. Além disso, a palavra adquiriu sentidos de valor sociológico, quando a crítica procurou revelar o mecanismo subjacente à função do agregado na sociedade brasileira, muito hierarquizada no período.

No confronto das traduções percebe-se, inclusive, que Alpi realiza não só uma paráfrase – como, aliás, o fazem todos, com exceção de Borla – como também se permite uma espécie de comentário, inserido no texto do autor: "Era un familiare nostro da molti anni, *un aggregato, come si dice nel Brasile*" (grifo nosso). O termo, portanto, deve ser ser mantido em português e explicado em nota, de modo a entrar no vocabulário, possivelmente, ou, pelo menos, na percepção cultural do leitor italiano.

Quanto ao termo *fazenda* ("grande propriedade rural, de lavoura ou de criação de gado"[72]), é outra palavra típica do vocabulário brasileiro que, em 2006, Boni, justamente, considera uma palavra conhecida. Na verdade, já se encontra dicionarizada (o Devoto-Oli[73] a registra como substantivo português: "tenuta agricola brasiliana"). A tradução por "fattoria" ou "tenuta" é aceitável, enquanto que "proprietà" é muito genérica. Se seguirmos a diacronia das traduções, a entrada da palavra brasileira "fazenda" no vocabulário italiano é exemplo de maior conhecimento da realidade sul-americana na Itália.

Na diacronia das traduções, a exemplo de *fazenda*, muitas outras palavras denotam essa mudança de perspectiva em relação a uma cultura sentida como distante, nas primeiras traduções, e, ao longo dos tempos, mais próxima do leitor médio italiano. Outro bom exemplo é o do nome de comidas, como a *cocada,* doce feito com coco ralado.

---

[72] Definição do Dicionário Aurélio: A. B. H. Ferreira, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* [2008], Curitiba, 2009[4].

[73] Cf. G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana,* Florença, 1995.

## Capítulo XVIII:

**M. de Assis, 1899** – “Um plano”:
Tínhamos chegado à janela; *um preto*, que, desde algum tempo, vinha apregoando *cocadas*, parou em frente e perguntou:
– *Sinhazinha, qué cocada hoje*?
– Não, respondeu Capitu.
– *Cocadinha tá boa.*

**G. Alpi, 1930** – “Divisamento”:
Ci eravamo avvicinati alla finestra; *un negro*, che da qualche tempo andava gridando le sue *cocadas*[1], si fermò di fronte e domandò:
“*Signorina*, oggi non vuole *la cocada*?”
“No”, rispose Capitu.
“*La cocadinha* è tanto buona.”

1. Dolce di cocco (N.d.T.).

**L. Borla, 1954** – “Un piano”:
Ci eravamo avvicinati alla finestra; *un negro*, che già da qualche tempo annunciava a voce alta le sue *cocadas*[1], si fermò davanti a noi e domandò:
– *Signorina*, vuole *cocada* oggi?
– No – Rispose Capitù.
– È buono oggi *il dolce di cocco*.

1. Dolci fatti col cocco grattuggiato (N.d.T.).

**L. Marchiori, 1958** – “Un piano”:
Ci eravamo avvicinati alla finestra; *un negro*, che da qualche tempo andava offrendo *dolci di cocco*, si fermò davanti a noi e domandò:
– *Signorina*, oggi non vuole la *cocada*[1]?
– No, – rispose Capitù.
– *La cocadinha* è tanto buona.

1. Dolce di cocco.

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997** – "Un piano":

Ci eravamo avvicinati alla finestra; *un negro*, che da qualche tempo andava decantando le sue *cocadas*[74], si fermò davanti a noi e domandò:
"*Signorina*, oggi non vuole la *cocada*?"
"No", Rispose Capitu.
"La *cocadinha* è tanto buona."

**G. Boni, 2006** – "Un piano":
Eravamo arrivati alla finestra; *un negro*, che da un po' offriva *dolci di cocco*, si fermò sotto e chiese:
– *Signorina,* vuole *dolci di cocco* oggi?
– No, rispose Capitù.
– *Dolcetti* buoni.

Na tradução de Alpi (1930), temos a palavra "cocadas", em itálico, indicando, portanto, o estrangeirismo. Em nota, o tradutor explica que se trata de doces de coco: "dolci di cocco". Na versão de L. Borba (1954), aparece a palavra "cocada", com nota: "dolci fatti con cocco grattuggiato". L. Marchiori (1958) coloca em itálico, com nota; G. Manzi e L. Nachbin (1997) seguem a Marchiori, mas colocam a nota mais minuciosa: "dolci fatti di pezzettini di cocco legati da un caramello chiaro o scuro". Boni (2006) realiza uma expansão com a tradução de "dolci di cocco".

No trecho em questão, vai aparecer também a palavra "preto" para designar o vendedor ambulante de cocadas, com o seu pregão. As cocadas entrarão no linguajar do vendedor, no diminutivo, com valor de ênfase, para significar que o doce era muito bom, e com tom popular, *cocadinhas,* e "cocadinha tá boa", com contração do verbo (*quer* > *qué* e *está* > *tá*), principalmente no

[74] Dolci fatti di pezzettini di cocco legati da un caramello chiaro o scuro.

diálogo. Quanto ao pronome de tratamento, "Sinhazinha",[75] forma usada pelos escravos, com o valor de "Signorina" em italiano, o caso é mais complicado porque se trata de palavra caída em desuso. É um termo muito típico, quase um crioulismo, também encontrado em forma abreviada, como "Nhanhã", no século XIX. Hoje se usa de forma irônica para significar uma jovem mimada ou de classe alta. Alpi traduz como "Sinhasinha" com *s*, e todos os demais tradutores, como "Signorina". E este é, sem dúvida, um caso que mereceria maior atenção dos tradutores. A palavra "preto" vem corretamente traduzida por todos os tradutores, de 1930 a 2006, com "negro", em italiano. E o exemplo demonstra que os tradutores ousaram impor na língua e na cultura italiana o correto sentimento brasileiro. Porque o eufemismo é que representaria uma forma de preconceito ou de dificuldade em lidar com a questão etnográfica. Neste exemplo linguístico podemos observar a riqueza do vocabulário brasileiro para significar as nuances do caso, porque "preto" não tem o mesmo valor de "negro". O termo é mais genérico, no texto machadiano. Uma última observação merece o título de Alpi, de 1930, para o capítulo em questão: "Divisamento", que sugere mais a ideia de "propósito" e de "projeto", uma interpretação desnecessária por parte do tradutor.

### *3.2.3.2. Olhos de ressaca / Olhos de cigana oblíqua e dissimulada*

Quanto à tradução de "olhos de ressaca", dos dois capítulos do *Dom Casmurro* (os capítulos XXXII e CXXIII), todos os tradutores usam a mesma palavra em italiano: "risacca". Alpi realiza uma pequena expansão, explicitando a metáfora: "Gli occhi simili alla risacca". No capítulo XXXII, em que aparece outra famosa definição de José Dias, os "olhos de cigana oblíqua e dissimu-

[75] Cf. S. Netto Salomão, "O uso dos pronomes de tratamento em *Quincas Borba* e na *Teoria do Medalhão* e a sua tradução em italiano", in *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, cit., capítulo VI.5.

lada" são traduzidos por "occhi di zingara obliqua e dissimulatrice", com exceção de L. Borla (1954), que traduz a expressão por "occhi da zingara *sfuggente* e simulatrice", e de L. Marchiori (1958), com "occhi di zingara *ambigua* e dissimulatrice". Nesses dois casos, temos uma interpretação do termo "oblíqua", que vem do campo da geometria; "*sfuggente*" dá ideia de alguma coisa indefinida, que escapa a uma definição precisa; e "*ambigua*" acentua o sentido contido em "oblíquo", retirando-o do seu campo neutro. Nesse capítulo-chave, à parte a questão dos nomes Sancha/Sancia, a verdadeira unidade de tradução era o modo como Capitu olhara Escobar, na cerimônia do sepultamento. A única solução que nos parece inapropriada é a de G. Boni. Machado usa a expressão "tão fixa, tão apaixonadamente fixa". Na versão que tomamos como exemplo, temos uma alteração que muda o cuidado com que o autor descreveu a cena. Temos: "Capitù fissò per alcuni istanti il cadavere in modo così appassionato". Esta versão desequilibra a ambiguidade da cena em favor de uma interpretação que comprometeria Capitu. Mas, no paratexto, a tradutora demonstra conhecimento, como vimos, da bibliografia crítica a respeito desse ponto. Colocamos, a seguir, os dois trechos, do capítulo CXXIII:

**M. de Assis, 1899** – "Olhos de ressaca":
Enfim, chegou a hora *da encomendação e da partida*. *Sancha* quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos.
Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver *tão fixa, tão apaixonadamente fixa*, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

**G. Boni, 2006** – "Occhi di risacca":
Infine giunse l'ora *dell'orazione funebre e dell'inumazione*. *Sancha* volle dire addio al marito, e la disperazione di quel momento costernò tutti. Anche molti uomini piangevano, le donne tutte. Solo Capitù sostenendo la vedova, sembrava fare un sforzo su se stessa. Consolava l'altra, la voleva portar via da lì. La confusione era generale. In quel trambusto, *Capitù fissò per alcuni istanti il cadavere in modo così appassionato* che non c'è da stupirsi se le uscirono alcune lacrime poche e silenziose...

Como conclusão, cabe observar que as unidades de tradução analisadas ocupam um lugar importante no trabalho dos tradutores, considerado do ponto de vista comparativo e diacrônico. Indicam uma reflexão feita por todos eles ao transpor para a língua e a cultura italiana um estilo complexo e uma conotação cultural profunda que são inerentes a todo grande escritor como Machado de Assis.

Não nos interessou, neste estudo, a análise interlinguística do paratexto e do metatexto, em si. Há erros de tradução em muitos casos, mas não era nosso objetivo esse tipo de consideração, como especificado anteriormente. Do ponto de vista qualitativo, as traduções revelam grande conhecimento das culturas brasileira e italiana, e cada uma delas estabelece com a cultura italiana de cada época uma relação marcada do ponto de vista histórico, como não poderia deixar de ser. Alpi e Silva pagam o preço da não especificidade do trabalho do tradutor, quando era realizado como tarefa para amadores. A atenção recente à ciência da tradução e os cursos acadêmicos de língua portuguesa e literatura brasileira têm um peso maior na formação dos tradutores, quanto à eliminação das muitas imprecisões técnicas encontradas nas primeiras versões. Mas será, sem dúvida, o método de tradução

semântica[76] – mais atento ao código de época do autor, com moderada modernização da língua, – escolhido por Marchiori e Desti, a garantir a estas duas tradutoras uma tradução mais fidedigna e respeitosa, o que não significa leitura e realização menos atuais ou sem criatividade. Pelo contrário, significa um trabalho de mergulho nas estruturas profundas dos significados de duas línguas e de duas culturas, com a devida atenção ao nível espaciotemporal.

## 3.3. Machado traduz Dante: o canto XXV do *Inferno*

Em 25 de dezembro de 1874, Machado de Assis publica em *O Globo* – jornal dirigido, na época, por Quintino Bocaiúva, seu grande amigo e ele mesmo tradutor de vários libretos de óperas italianas – a tradução do canto XXV do *Inferno* de Dante. Se levarmos em conta que a primeira tradução moderna da *Comédia* em língua portuguesa – e apenas o *Inferno* – só foi realizada em 1886, e em prosa, pelo monsenhor Pinto de Campos, em Lisboa, podemos compreender melhor a importância desta tradução machadiana em tercetos. Como já assinalara Mário de Andrade, numa análise do poema "Última jornada", de 1874, (publicado nas *Ocidentais*, em 1901), Machado era um dos raros cultores dos tercetos em língua portuguesa. E a informação confirma-se com a investigação que fizemos recentemente. Entre os brasileiros, podemos listar o barroco Gregório de Matos, os árcades Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, os românticos Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, e os parnasianos Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, não se podendo excluir, por precaução, outros autores menos conhecidos. Em Portugal (como na Fran-

[76] Cf. P. Newmark, "Traduzione comunicativa e semantica", in *La traduzione: problemi e metodi,* cit., pp. 78-128.

ça) a *terza rima* chegara no século XVI, com Camões, Antônio Ferreira e Diogo Bernardes, autores que Machado conhecia bem. Ele já havia experimentado essa forma, em 1863, no poema "No limiar", em doze tercetos rimados mais uma quadra, em decassílabos também. No ano seguinte, voltaria a eles com a tradução de Dante e com "Última jornada", já citada, além dos onze tercetos do poema "Cristã nova", das *Americanas* (1875). Portanto, entre os poetas da época, no que diz respeito ao domínio dos tercetos, Machado era um dos mais preparados.

A primeira tradução portuguesa, portanto, segundo Giacinto Manupella e Câmara Cascudo, e até onde pudemos apurar, só foi publicada em 1886, em prosa, e apenas o *Inferno*.[77] A seguir, temos a *Divina comédia* completa, traduzida em versos brancos, pelo barão de Villa da Barra (Francisco Bonifácio de Abreu), em 1888, e a boa e completa tradução de Xavier Pinheiro (1822-82), sob a influência da tradução de Machado de Assis, de quem Xavier Pinheiro era colega de repartição no Ministério da Agricultura, no Rio de Janeiro. A edição completa dessa versão editada pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, com prefácio do famoso crítico brasileiro Araripe Júnior, foi publicada postumamente, em 1907, após longa batalha travada pelo filho. Sabemos que Machado possuía uma edição da *Divina comédia* no original italiano, na edição Firmin Didot (1868), bem manuseada, como consta no levantamento que foi feito na sua

[77] Para um estudo mais completo da presença de Dante na cultura brasileira e quanto às traduções, cf.: S. Netto Salomão, *Dante na tradição brasileira*, in "Critica del texto", Dante, oggi / 3, Nel mondo, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, XIV / 3, 2011, Roma: Viella, 2011, pp. 375-90. O artigo foi republicado com alguns acréscimos e o mesmo título in D. Di Pasquale e T. Guerreiro da Silva (orgs.), *Estudos Dantescos: tradução e recepção das obras de Dante em Portugal e no Mundo,* Lisboa: Ed. Cosmos/Centro de Estudos Comparatistas de Lisboa, 2014, pp. 83-96. Para a digitalização da tradução de Xavier Pinheiro é utilizada pelo MEC a edição de 1955 da Editora Athena de São Paulo.

biblioteca, recentemente, atualizando a primeira abordagem de Jean-Michel Massa.[78] Podemos pressupor que ele, muito provavelmente, cotejou o original italiano com traduções francesas e inglesas, contando, presumivelmente, com a ajuda de amigos, como o Quintino Bocaiuva, já citado.

O resumo do canto XXV, de forte apelo visual, e ligado às metamorfoses de Ovídio e de Lucano, já foi feito no capítulo I, 2.2.3, quando buscamos compreender as razões pelas quais Machado escolheu este canto não tão conhecido como muitos outros universalmente citados. A tradução proposta é bastante fiel, em tercetos rimados, embora ele não faça uma versão literal. Tal estratégia, num período em que não se teorizava sobre a tradução, aliás, demonstra uma percepção pessoal da empresa tradutória. O tradutor facilita a compreensão do texto na cultura de chegada; no caso, a cultura brasileira. Há modernização ponderada do vocabulário e das estruturas sintáticas que sofrem mudança de ordem, também, objetivando a compreeensão global do texto. Machado realiza o que se chama tecnicamente de "compensação"; ou seja, busca recuperar em determinadas passagens o que teve que sacrificar antes. As poucas alterações feitas devem-se a problemas de métrica e de rima, como não poderia deixar de ser, devido à distância temporal e linguística do texto de partida.

Na nossa análise, escolhemos algumas unidades de tradução para que, a partir de um comentário "bottom up", possamos compreender a sua importância no sistema poético do texto dantesco e machadiano. Faremos, também, uma análise comparativa, levando em consideração tanto a tradução

[78] Cf. G. Vianna, "Revendo a biblioteca de Machado de Assis", in *A biblioteca de Machado de Assis*, cit., p. 165. Localização e tipo de documento, 95, Livro. *La Divina Commedia*, Parigi: Fratelli Firmin Didot, 1868, volume único [s/ed.], orelhas dobradas nas pp. 271, 273 e 281.

de Xavier Pinheiro, contemporânea a Machado, quanto a de tradutores brasileiros contemporâneos a nós, como Cristiano Martins (1976) e Italo Eugenio Mauro (1998), este último, vencedor do Prêmio Jabuti de tradução do ano 2000. Vejamos texto original e versão:

| **Dante Alighieri**, *Inferno,* Canto XXV[76] (1304-1321) | **Machado de Assis**, *Inferno,* Canto XXV[77], tradução de 1874 |
|---|---|
| 1 Al fine de le sue parole il ladro(1) | Acabara o ladrão, e, ao ar erguendo |
| le mani alzò con amendue le fiche,(2) | as mãos em figas, deste modo brada: |
| gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”.(3) | “Olha, Deus, para ti o estou fazendo!” 3 |
| Da indi in qua mi fuor le serpi amiche, | E desde então me foi a serpe amada, |
| perch’una li s’avvolse allora al collo, | pois uma vi que o colo lhe prendia, |
| come dicesse “Non vo’ che più diche’”; | como a dizer: “não falarás mais nada”. 6 |
| e un’altra a le braccia, e rilegollo, | Outra os braços na frente lhe cingia |
| ribadendo sé stessa sì dinanzi, | com tantas voltas e de tal maneira |
| che non potea con esse dare un crollo. | que ele fazer um gesto não podia. 9 |
| 10 Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi | Ah! Pistoia, por que numa fogueira |
| D’incenerarti sì che più non duri, | não ardes tu, se a mais e mais impuros, |
| poi che ’n mal fare il seme tuo avanzi? | teus filhos vão nessa mortal carreira? 12 |
| Per tutt’ i cerchi de lo ’nferno scuri | Eu, em todos os círculos escuros |
| non vidi spirto in Dio tanto superbo, | do Inferno, alma não vi tão rebelada, |
| non quel che cadde a Tebe giù da’ muri. | nem a que em Tebas resvalou dos muros. 15 |
| 16 El si fuggì che non parlò più verbo; | E ele fugiu sem proferir mais nada. |
| e io vidi un centauro pien di rabbia | Logo um centauro furioso assoma |
| venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo?”. | a bradar: “Onde, aonde a alma danada?” 18 |
| Maremma non cred’io che tante n’abbia, | Marema não terá tamanha soma |
| quante bisce elli avea su per la groppa | de reptis quanta vi que lhe ouriçava |
| infin ove comincia nostra labbia. | o dorso inteiro desde a humana coma. 21 |
| Sovra le spalle, dietro da la coppa, | Junto à nuca do monstro se elevava, |
| con l’ali aperte li giacea un draco; | de asas abertas, um dragão que enchia |
| e quello affuoca qualunque s’intoppa. | de fogo a quanto ali se aproximava. 24 |
| 25 Lo mio maestro disse: “Questi è Caco, | “Aquele é Caco — o Mestre me dizia —, |
| che, sotto ’l sasso di monte Aventino, | que, sob as rochas do Aventino, ousado |
| di sangue fece spesse volte laco. | lagos de sangue tanta vez abria. 27 |

[79] Cf. D. Alighieri. “Inferno”, Canto XXV, in *La Divina Commedia*, cit., pp. 737-58.
[80] M. de Assis, *Obras completas*, cit., vol. 3, pp. 169-73.

Non va co' suoi fratei per un cammino,
per lo furto che frodolente fece
del grande armento ch'elli ebbe a vicino;
onde cessar le sue opere biece
sotto la mazza d'Ercule, che forse
gliene diè cento, e non sentì le diece".
34 Mentre che sì parlava, ed el trascorse,
e tre spiriti venner sotto noi,
de' quali né io né 'l duca mio s'accorse,
se non quando gridar: "Chi siete voi?";
per che nostra novella si ristette,
e intendemmo pur ad essi poi.
Io non li conoscea; ma ei seguette,
come suol seguitar per alcun caso,
che l'un nomar un altro convenette,
43 dicendo: "Cianfa dove fia rimaso?";
per ch'io, acciò che 'l duca stesse attento,
mi puosi 'l dito su dal mento al naso.
Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.
Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.
52 Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,
e con li anterïor le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;
li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue
e dietro per le ren sù la ritese.
Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.
61 Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già parea quel ch'era:
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.
Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: "Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno".
70 Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia; ov'eran due perduti.
Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.
Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'imagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.

"Não vai de seus irmãos acompanhado
porque roubou malicioso o armento
que ali pascia na campanha ao lado. 30
"Hércules com a maça e golpes cento,
sem lhe doer um décimo ao nefando,
pôs remate a tamanho atrevimento." 33
Ele falava, e o outro foi andando
No entanto embaixo vinham para nós
três espíritos que só vimos quando 36
Atroara este grito: "Quem sois vós?"
Nisto a conversa nossa interrompendo
ele, como eu, no grupo os olhos pôs. 39
Eu não os conheci, mas sucedendo,
como outras vezes suceder é certo
que o nome de um estava outro dizendo, 42
"Cianfa aonde ficou?" Eu, por que esperto
e atento fosse o Mestre em escutá-lo,
pus sobre a minha boca o dedo. 45
Leitor, não maravilha que aceitá-lo,
ora te custe o que vai ter presente,
pois eu, que o vi, mal ouso acreditá-lo. 48
Eu contemplava-os, quando uma serpente
de seis pés, temerosa, se lhe atira
a um dos três e o colhe de repente. 51
Coos pés do meio o ventre lhe cingira,
com os da frente os braços lhe peava,
e ambas as faces lhe mordeu com ira. 54
Os outros dois às coxas lhe alongava,
e entre elas insinua a cauda que ia
tocar-lhe os rins e dura os apertava. 57
A hera não se enrosca nem se enfia
pela árvore, como a horrível fera
ao pecador os membros envolvia. 60
Como se fossem derretida cera,
um só vulto, uma cor iam tomando,
quais tinham sido nenhum deles era. 63
Tal o papel, se o fogo o vai queimando,
antes de negro estar, e já depois
que o brando perde, fusco vai ficando. 66
Os outros dois bradavam: "Ora pois,
Agnel, ai triste, que mudança é essa?
Olha que já não és nem um nem dois!" 69
Faziam ambas uma só cabeça,
e na única face um rosto misto,
onde eram dois, a aparecer começa. 72
Dos quatro braços dois restavam, e isto,
pernas, coxas e o mais ia mudado
num tal composto que jamais foi visto. 75
Todo o primeiro aspecto era acabado;
dois e nenhum era a cruel figura,
e tal se foi a passo demorado. 78

79 Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,
sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;
e quella parte onde prima è preso
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
poi cadde giuso innanzi lui disteso.
88 Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.
Elli 'l serpente e quei lui riguardava;
l'un per la piaga e l'altro per la bocca
fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.
Taccia Lucano omai là dov' e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.
97 Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte.
Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forca fesse,
e 'l feruto ristrinse insieme l'orme.
Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non facea segno alcun che si paresse.
109 Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si facea molle, e quella di là dura.
Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.
Poscia li piè di rietro, insieme attorti,
diventaron lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.
118 Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,
l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.
Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;
127 ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fe' naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.

Qual cameleão, que variar procura
de sebe às horas em que o Sol esquenta,
e correndo parece que fulgura, 81
Tal uma curta serpe se apresenta,
para o ventre dos dois corre acendida,
lívida e cor de um bago de pimenta. 84
E essa parte por onde foi nutrida,
tenra criança antes que à luz saísse,
num deles morde, e cai toda estendida. 87
O ferido a encarou, mas nada disse;
Firme nos pés, apenas bocejava,
qual se de febre ou sono ali caísse. 90
Frente a frente, um ao outro contemplava,
e à chaga de um, e à boca de outro, forte
fumo saía e no ar se misturava. 93
Cale agora Lucano a triste morte
de Sabelo e Nasídio, e atento esteja
que o que lhe vou dizer é de outra sorte. 96
Cale-se Ovídio e neste quadro veja
que, se Aretusa em fonte nos há posto
e Cadmo em serpe, não lhe tenho inveja. 99
Pois duas naturezas rosto a rosto
não transmudou, com que elas de repente
trocassem a matéria e o ser oposto. 102
Tal era o acordo entre ambas que a serpente
a cauda em duas caudas fez partidas,
e a alma os pés ajuntava estreitamente. 105
Pernas e coxas vi-as tão unidas
que nem leve sinal dava a juntura
de que tivessem sido divididas. 108
Imita a cauda bífida a figura
que ali se perde, e a pele abranda, ao passo
que a pele do homem se tornava dura. 111
Em cada axila vi entrar um braço,
a tempo que iam esticando à fera
os dois pés que eram de tamanho escasso. 114
Os pés de trás a serpe os retorcera
até formarem-lhe a encoberta parte,
que no infeliz em pés se convertera. 117
Enquanto o fumo os cobre, e de tal arte
a cor lhes muda e põe à serpe o velo
que já da pele do homem se lhe parte, 120
um caiu, o outro ergueu-se, sem torcê-lo
aquele torvo olhar com que ambos iam
a trocar entre si o rosto e o vê-lo. 123
Ao que era em pé as carnes lhe fugiam
para as fontes, e ali do que abundava
duas orelhas de homem lhe saíam. 126
E o que de sobra ainda lhe ficava
o nariz lhe compõe e lhe perfaz
e o lábio lhe engrossou quanto bastava. 129

| | |
|---|---|
| Quel che giacëa, il muso innanzi caccia,<br>e li orecchi ritira per la testa<br>come face le corna la lumaccia;<br>e la lingua, ch'avëa unita e presta<br>prima a parlar, si fende, e la forcuta<br>ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.<br>136 L'anima ch'era fiera divenuta,<br>suffolando si fugge per la valle,<br>e l'altro dietro a lui parlando sputa.<br>Poscia li volse le novelle spalle,<br>e disse a l'altro: "I' vo' che Buoso corra,<br>com'ho fatt'io, carpon per questo calle".<br>Così vid'io la settima zavorra<br>mutare e trasmutare; e qui mi scusi<br>la novità se fior la penna abborra.<br>145 E avvegna che li occhi miei confusi<br>fossero alquanto e l'animo smagato,<br>non poter quei fuggirsi tanto chiusi,<br>ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;<br>ed era quel che sol, di tre compagni<br>che venner prima, non era mutato;<br>l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni. | A boca estende o que por terra jaz<br>e as orelhas recolhe na cabeça,<br>bem como o caracol às pontas faz. 132<br>A língua, que era então de uma só peça,<br>e prestes a falar, fendida vi-a,<br>enquanto a do outro se une, e o fumo cessa. 135<br>A alma, que assim tornado em serpe havia,<br>pelo vale fugiu assobiando,<br>e esta lhe ia falando e lhe cuspia. 138<br>Logo a recente espádua lhe foi dando<br>e à outra disse: "Ora com Buoso mudo,<br>rasteje, como eu vinha rastejando!" 141<br>Assim na cova sétima vi tudo<br>mudar e transmudar; a novidade<br>me absolva o estilo desornado e rudo. 144<br>Mas que um tanto perdesse a claridade<br>dos olhos meus, e turva a mente houvesse,<br>não fugiram com tanta brevidade. 147<br>Nem tão ocultos, que eu não conhecesse<br>Puccio Sciancato, única ali vinda,<br>alma que a forma própria não perdesse; 150<br>o outro chora-lo tu, Gaville, ainda. |

## Comentário: Versos 1-9

O início do canto XXV está diretamente ligado ao anterior. Palavras e gesto concluem, efetivamente, o discurso de Vanni Fucci no canto XXIV. Os versos iniciais são dramáticos, teatrais e plásticos. A primeira dificuldade do início deste canto deve-se ao gesto obsceno, le fiche, e ao verbo com o qual Vanni Fucci o destina a Deus: togli. A forma, usada no italiano antigo, significa "prendi", toma, em português. Segundo Leo Spitzer[81] e Natalino Sapegno,[82] o ato, ao mesmo tempo vulgar e de uma blasfêmia provocatória e arrogante, nasce do espírito despeitado e agressivo do ladrão que, no canto anterior, já havia feito uma profecia contra Dante, como desforra por ter sido obrigado a confessar as suas atrocidades. Agora, vingava-se de Deus, responsável, segundo

[81] Cf. L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari: Laterza, 1954, p. 13
[82] Cf N. Sapegno, *Dante Alighieri, La Divina Commedia*, cit., p. 266.

ele, pela sua própria miséria e humilhação. Mais adiante, o poeta o chama de superbo e o paragona a Capaneo, que Dante coloca entre os blasfemos da terceira vala do círculo VII do Inferno. A rebelião de Vanni Fucci desenvolve-se segundo uma linha de tensão dramática e de movimento exasperado. Ao gesto ultrajante corresponde imediata punição divina, que se abate contra o miserável ladrão, imobilizando-lhe as mãos e constringindo-o ao silêncio, o que, de certo modo, restabelece o equilíbrio e a justiça superior.

Machado realiza, no primeiro verso, uma eliminação de palavras, sintetizadas pelo verbo acabara: (1) "Al fine de le sue parole il ladro" > "Acabara o ladrão"; no segundo verso, (2) de imediato, uma inversão, também sintética, com interpretação do gesto e recuperação das palavras eliminadas anteriormente com o verbo "brada": "le mani alzò con amendue le fiche" > "as mãos em figas, deste modo brada". Finalmente, no terceiro verso, (3) "Togli, Dio, ch'a te le squadro!" > "Olha, Deus, para ti o estou fazendo!", há igualmente uma tradução comunicativa,[83] que transpõe o sentido do verso.

Na segunda estrofe, seguindo a mesma estratégia tradutória, encontraremos uma modulação,[84] quando o vocábulo no plural, *le serpe*, é traduzido no singular, *a serpente.* Como o próprio Dante se referirá "*a uma e a outra*", não haverá perda de sentido. Para efeito da rima, Machado não hesita em usar sinônimos, como é o caso de *amiche*, traduzido por *amada*. O sentido dessa palavra no texto de Dante corresponde ao desejo do poeta maior de ver logo castigada a arrogância frenética do ladrão de Pistoia, o que acontece com a intervenção punitiva das serpentes. Nesse quarto verso, Machado realiza, também,

---

[83] Cf. P. Newmark, "Traduzione comunicativa e semantica", in *La traduzione: problemi e metodi*, cit., pp. 78-128.

[84] A modulação consiste em reproduzir a mesma mensagem na L2 (língua de tradução ou língua de chegada), mas com uma perspectiva diversa, que pertence a esta língua.

uma expansão,[85] recurso útil à compreensão do sentido em português. Ele coloca a frase "*pois uma vi*", em que a conjunção explicativa clarifica o sentido do verso. Com a expressão "*che più diche*" (*diche* por *dica*), o sentido é o de desejar que o ladrão não diga mais nenhuma blasfêmia, no sexto verso. O tradutor usará uma expressão coloquial: "*não falarás mais nada*". Expressão amplamente autorizada pelo âmbito popular e vulgar da cena em grande tensão dramática, como já observado.

## Comentário: Versos 46-54

Escolhemos estes versos porque os julgamos de interesse para a poética machadiana. Parece-nos que Machado, na sua tradução do canto XXV, se impressiona, em primeiro lugar, com uma espécie de distanciamento artístico que regula a técnica descritiva e orienta a fantasia dantesca; como se o poeta se divertisse, dirigindo-se ao leitor com a grande ciência inventiva e figurativa, gerada a partir do seu estado de ânimo negativo e desejoso de vingança moral. Machado teria apreciado aquela espécie de comprazimento do poeta com a sua particular bravura e crueldade. O tema das complicadas metamorfoses na representação do mal de certo modo representa uma espécie de competição que o poeta florentino realiza de modo espetacular, confrontando-se com Ovídio e Lucano.[86] Machado amava o confronto com os modelos canônicos que ele invocava em nível intertextual na sua obra. O canto XXV é, ainda, de uma grande plasticidade, ao gosto do escritor brasileiro, sempre atento ao senso físico da linguagem, do mesmo modo que, em alguns momentos de sua obra, demonstra uma gélida curiosidade anatômica, que as metamorfoses também colocam em prática. Teria apreciado a cena, ao mesmo tempo es-

[85] Quando se coloca uma palavra a mais, diluída no texto, para explicar melhor o sentido da L1 (língua original ou língua de partida).

[86] Cf. Ovidio, *Metam.*, IV, 563-604; e Lucano, *Farsalia,* IX.

petacular, estranha e de forte impacto visivo e emotivo. Vejamos os exemplos, nos quadros seguintes:

| Dante Alighieri | Machado de Assis |
|---|---|
| 46 Se tu se' or, lettore, a creder lento | Leitor, não maravilha que aceitá-lo |
| ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia, | ora te custe o que vais ter presente, |
| ché io che 'l vidi, a pena il mi consento. | pois eu, que o vi, mal ouso acreditá-lo. 48 |
| Com'io tenea levate in lor le ciglia, | Eu contemplava, quando uma serpente |
| e un serpente con sei piè si lancia | de seis pés temerosa se lhe atira |
| dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia. | a um dos três e o colhe de repente. 51 |
| 52 Co' piè di mezzo li avvinse la pancia, | Coos pés do meio o ventre lhe cingira, |
| e con li anterïor le braccia prese; | com os da frente os braços lhe peava, |
| poi li addentò e l'una e l'altra guancia; | e ambas as faces lhe mordeu com ira. 54 |

| **Xavier Pinheiro** (1907) | **Cristiano Martins** (1976) | **Ítalo Eugenio Mauro** (1998) |
| --- | --- | --- |
| 46 Em crer o que eu contar se fores [lento,<br>não há de ser, leitor, para estranhado;<br>quase o que eu vi descrê meu [pensamento. | Não te espantes, leitor, se fores lento<br>em compreender o que te vou narrar,<br>pois eu, que o vi, descri por um [momento. | Se a acreditar, leitor, tu serás lento,<br>no que eu direi, não me será surpresa,<br>pois eu, que o vi, a custo inda o sustento. |
| Quando eu dos três a vista era engolfado,<br>sôbre seis pés se via uma serpente<br>contra um deles e o tem todo enlaçado. | Eu tinha no trio fixo o olhar,<br>quando uma serpe, com seis pés dotada,<br>voou contra um deles, rábida, a silvar. | Enquanto eu neles tinha a vista presa,<br>uma serpente de seis pés se aventa<br>num deles, e seu corpo todo apresa: |
| 52 Abraçam-lhe os do meio rijamente<br>o ventre; os braços aos de cima rendem,<br>ambas as faces morde-lhe furente. | As patas médias pôs-lhe ao ventre,<br>irada, com as da frente reduziu-lhe [os braços,<br>retalhando-lhe as faces a dentada. | as duas patas do meio ela lhe assenta<br>no ventre, c'o as da frente os braços [prende.<br>e, em seguida, uma e outra face adenta. |

Pelo confronto das traduções, podemos compreender melhor as razões da boa tradução machadiana. No verso 46, "Se tu se' or, lettore, a creder lento", que significa, "Não me maravilho, leitor, se você tiver dificuldade em acreditar", Machado transpõe o sentido, sem problemas: "Leitor, não maravilha que aceitá-lo ora te custe". A versão do seu colega de ministério, Xavier Pinheiro, é bastante tortuosa, na sua literalidade. O sentido de "lento" também resulta impreciso. "Lento", no italiano do século XIV, e no texto de Dante, significa "relutante"; daí Machado ter escolhido expressar o sentido com o verbo "custar", que significa, "ter dificuldade" (em acreditar), relutar. Cristiano Martins, embora também traduza literalmente, reproduz bem o sentido ao completar com "lento em alguma coisa": "Não te espantes, leitor, se fores lento / em compreender o que te vou narrar,". A versão premiada de Italo Eugenio Mauro parece-nos bem tortuosa neste trecho: "Se a acreditar, leitor, tu serás lento, / no que eu direi, [...]".

Nos versos 48-50, as unidades de tradução são "levate" e "un serpente". No verso "Com'io tenea levate in lor le ciglia,", o verbo sublinhado tem o sentido de "fixos", "virados para". Portanto, o sentido é: "enquanto tinha os olhos voltados na direção deles [...]". Tanto Xavier Pinheiro como Cristiano Martins sentem a necessidade de definir o trio de ladrões. Machado omite o pronome, e Eugenio Mauro, traduz, corretamente, "lor" por "neles". Aqui também a tradução de Machado é fluida e comunicativa.

Nos versos 51-52, Dante descreve o aparecer repentino de uma serpente de seis pés, que é o próprio Cianfa, de que se falara anteriormente, transformado em réptil. A serpe, então, se joga sobre um dos espíritos, enlaçando-se a ele: "e un serpente con sei piè si lancia / dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.". Machado faz uma transposição, colocando no final do verso 52 um "de repente", que transmite a ideia de surpresa. Acrescenta um adjetivo "temerosa", que não aparece no original: "[uma serpente] de seis pés temerosa se lhe atira / a um dos três e o colhe de repente".

Cristiano Martins também se permite a inclusão do adjetivo "rábida" e do verbo no infinitivo, "a silvar".

Finalmente, os versos 53-54, cujo sentido se refere ao ataque que a serpente realiza com os pés do meio, que cingem a barriga, assim como os pés anteriores vão aferrar os braços, enquanto o réptil lhe morde as bochechas.

Como conclusão, importa salientar, nesse trabalho machadiano, a coerência com o seu projeto estético e ideológico. Machado traduz um modelo, um cânone da literatura universal e, ao mesmo tempo, faz uma adaptação no âmbito da língua e da cultura brasileira do seu tempo. O resultado é o de uma tradução moderna, que segue muitos dos preceitos da ciência da tradução dos nossos dias.

# IV. À guisa de conclusão

> *Orador que me quiser ver aplaudi-lo, há de empregar dessas belas frases feitas, que, já estando em mim, ecoam de tal maneira, que me parece que eu é que sou o orador.*
>
> Machado de Assis.

Na releitura e reescritura dos cânones efetuadas pelo escritor carioca, tudo passa pelo filtro da brasilidade e da historicidade do seu discurso. Do ponto de vista crítico, o reconhecimento do leitor se dá pela capacidade machadiana de moldar o cânone ocidental aos exemplos locais. Nesse sentido, Machado traduz, reescreve, mistura, solicita a colaboração do leitor. No processo, provoca a memória arcaica e coletiva: cria a sua cicatriz de Aquiles. Num segundo movimento, o autor de *Quincas Borba* parte do fato local, da história miúda, da anedota da comadre, elevando-a à máxima. A esse respeito, Italo Calvino, num instigante volume, pergunta--nos: por que ler os clássicos? E ele mesmo responde, na abertura do seu trabalho: "Os clássicos são aqueles livros dos quais, em

geral, se ouve dizer: 'Estou relendo...' e nunca 'Estou lendo...'".[1] Acrescenta, mais adiante: "Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura", continuando com uma nota explicativa que especifica a observação, tanto para os clássicos antigos como para os modernos:

> Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).[2]

Coloco aqui um parêntese, extraído de um comentário de Alexandre Eulálio a respeito de um dos maiores críticos de Machado de Assis, Augusto Meyer:

> E assim o moço modernista se descobrira muito próximo dos mesmos esgares e atitudes do escritor maior que tanto o haviam irritado antes. Mais de uma vez ouvi de Mestre Meyer a história essa (fala riograndense), – confesso que com alguma incredulidade de ainda ingênuo: a crisálida de livro *contra* Machado de Assis, que ele havia projetado a fim de insultar os filisteus, a meio caminho do voo se transformara no mais palpitante pulsar de admiração pelo primeiro alvo da diatribe. E o suposto motivo do ataque tornara-se tema decisivo da vida intelectual dele, atacante.[3]

O parêntese serve apenas para lembrar o quanto Machado foi atacado, e quanto de incompreensão sofreu a sua obra, prin-

---

[1] Cf. I. Calvino, *Por que ler os clássicos* [1991], trad. de N. Moulin, São Paulo: Companhia de Bolso, 2002, p. 9.

[2] Idem, p. 11.

[3] Cf. A. Eulalio, "Em torno de uma carta de Machado de Assis", in *Letterature D'America*, Rivista Trimestrale, ano IV, n. 18, estate 1983, pp. 135-48.

cipalmente no debate, hoje superado, entre localismo e universalismo. Como lembrou Carlos Fuentes,[4] a respeito do contexto pós-colonial latino-americano, as imitações absurdas do período pós-independência acabaram por formar uma civilização imediatista e solúvel: os escritores pensavam poder ser instantaneamente modernos, abolindo o passado e negando a tradição. A genialidade machadiana, frisa Fuentes, consistiu exatamente no contrário. A sua obra é permeada por uma convicção: não existe criação sem uma tradição que a nutra, assim como não existe tradição sem criação que a renove. Fuentes, de certa forma, atualiza a lição de Ernst Curtius que, como vimos no capítulo I, 1.2, repercorre a tradição ocidental, estabelecendo os *topoi* que formarão os cânones, num eterno jogo entre Antigos e Modernos; processo em que o clássico jamais deve congelar-se, permanecendo imó-vel numa espécie de mausoléu: deve, ao contrário, renascer, reviver, numa recriação moderna.

A este respeito ainda, compreende-se bem a admiração de Machado de Assis por José de Alencar. Machado soube avaliar como nenhum outro a estatura do autor de *O Guarani*, *Iracema* e *Senhora* num país sem tradição narrativa. À parte a grande prosa barroca de um Antônio Vieira, restava bem pouco para o romantismo que Alencar e Macedo (em segundo plano) puderam produzir. Não se deve esquecer que o romantismo brasileiro nasceu em Paris com Gonçalves de Magalhães e que, no prefácio da *Revista Niterói*, publicada na *Ville Lumière*, em 1836, a epígrafe era: "tudo pelo Brasil e para o Brasil". O termo aparecia, no momento, em oposição ao "classicismo". Como pano de fundo, a grande tradição europeia que, no contexto brasileiro, excluía Portugal. Exclusão, no entanto, temperada pela "saudade" portuguesa e destinada a interpretar uma situação local, valorizada segundo

[4] Cf. C. Fuentes, "Machado de la Mancha", in *Revista Quimera*, n. 175, 1998, pp. 8-16, depois traduzido em português: "O milagre de Machado de Assis", in *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 1º de outubro de 2000, pp. 4-11.

os princípios de exaltação do movimento que propunham, justamente, o retorno ao passado e às tradições nacionais. É quando entra em cena o indianismo.

Ao romantismo, o Brasil deve a sua independência literária, a conquista da liberdade de pensamento e de expressão sem precedentes, e a aceleração do processo cultural que, em cerca de cinquenta anos, de 1800 a 1850, passa de uma situação indefinida, de um misto de neoclassicismo decadente, iluminismo revolucionário e exaltação nativista, a uma plêiade de poetas e narradores que começam a consolidar a literatura nacional, dando-lhe autonomia de forma, de técnica e de temas. Foi com esta situação de fato que Machado se confrontou no Brasil, tendo, naturalmente, como retaguarda, toda a tradição da literatura clássica greco-latina e da literatura portuguesa e francesa; esta última, aliás, a ditar as regras, em nível mundial, no segundo Oitocentos. Mas Machado também bebeu em Cervantes e na literatura setecentista inglesa, não se podendo esquecer, tampouco, da presença italiana, como buscamos reconstruir no terceiro capítulo.

Insistimos, no capítulo I, quanto ao processo das *Memórias póstumas,* o texto que maior desafio apresenta ao crítico, construindo-se como um hipertexto em que as entradas intertextuais e as reescrituras são muitas, metadiscursivas e ironicamente dessacralizantes, também. Um desafio, portanto, que faz parte da sua estratégia narrativa. Mas nem o *Dom Casmurro*, nem, tampouco, o *Esaú e Jacó* ou o *Quincas Borba* fogem a esse processo que, sem dúvida, se explica, do ponto de vista cultural, com a necessidade de se criar uma literatura nacional diversa da que existia no país. Procuramos mostrar um exemplo de diferença de modelos no capítulo I.4. É a partir das mudanças propostas no *Memórias póstumas*, portanto, que se pode compreender o valor do romance como divisor de águas não só na obra de Machado como na literatura brasileira como um todo. Essa obra expressa, de modo altissonante, aquele desejo de ruptura necessária. Mais, ainda: pode-se falar

de uma “aventura da *mimesis*” nesse romance, no qual a arte ocupa o espaço da morte, já que se dá voz ao “defunto-autor”. Abre-se igualmente um outro capítulo fundamental na obra machadiana: o da voz narrativa e do memorialismo. O aspecto fantástico e simultaneamente risonho da narrativa, repetimos, na ostentação poliglota das fontes dá um sabor barroco à narrativa que exerce, sem dúvida, bastante fascínio no leitor moderno, com a mistura de forma antiga com certo ar fresco de desrespeito pelas regras.

No estudo da antropofagia *ante litteram* do cânone ocidental (I, 2.2.2), percebemos que Machado antecipa a inversão de óptica proposta por Oswald de Andrade. O nosso canibal de sobrecasaca devorou, embora com espírito de “ruminante”, a tradição clássica, sendo espantoso como ainda se possam descobrir modelos inéditos, como o que flagramos no *corpus* pseudo-hipocrático, no riso de Demócrito, enfim, de *O alienista.* Machado já havia teorizado sobre esse processo naquilo que chamamos de “Teoria da Chapa”, sendo surpreendente, entre tantos exemplos, a ruminação de Dante (com direito a enxerto no *Quincas Borba*), da história e dos mitos greco-romanos. Necessário foi repercorrer os passos metodológicos da intertextualidade, para chegar a tais conclusões. Nesta trajetória, a ópera italiana atualiza e restitui Shakespeare ao público culto carioca. O *Dom Casmurro* é também um Shakespeare lido por Verdi. Eis então que as disjunções machadianas se realizam de modo surpreendente. Como as serpentes do canto XXV do *Inferno* de Dante, que o autor carioca traduziu, ele também realiza as suas metamorfoses, sabendo que estava cumprindo uma proeza talvez tão grande – se relevarmos a proporção de contexto – quanto a do poeta maior. É meticulosamente construído o drama do *Dom Casmurro,* sempre a partir do material autóctone, retirado do cotidiano miúdo dos tantos tipos que circulavam pela sociedade do Primeiro e do Segundo Reinado; o “molho” é próprio, mas temperado com a “especiaria” alheia.

A articulação do aspecto histórico-cultural com as formulações do gênero foi discutida levando-se em conta os cronótopos machadianos. Nesse item, recuperamos muito do clima científico do período no que diz respeito à questão da memória. Quanto ao darwinismo social, presente na teoria do Humanitismo, cabe notar que, embora o texto basilar de Darwin – *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* – date de 1859, publicado, portanto, cinco anos após o *Système de politique positiviste,* de Comte, a aceitação do darwinismo pela comunidade científica do período fez-se com muitas resistências, mesmo após o processo de difusão ocorrida nos anos imediatos. Se tomarmos como apoio a noção de paradigma, proposto como uma leitura não cumulativa do progresso científico segundo Thomas Kuhn,[5] é difícil afirmar se teria havido ou não, na verdade, uma ruptura com os conceitos e métodos anteriores que se traduzisse pela substituição, em campo científico, de um modo interpretativo pelo outro, no Brasil de Machado de Assis; ou seja, é difícil saber quando se deu a mudança de paradigma. Foi o que demonstrou, para a França, Yvette Conry,[6] que estudou o caso no país de Flaubert, atestando que só em 1900 se possa considerar efetivamente integrada a teoria darwinista, embora sempre de modo controverso. O que se pode afirmar com certeza é que Machado repudiou o evolucionismo como teoria mecanicista e aplicou o darwinismo social nos seus romances, com brioso estilo irônico, considerando-o um dado de fato. Basta pensar na Sofia do *Quincas Borba* e na Capitu do *Dom Casmurro.* [7]

---

[5] Cf. T. S. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas* (1977), trad. Beatriz V. Boeira e N. Boeira, São Paulo: Perspectiva, 1992.

[6] Cf. Y. Conry, *L'Introduction du darwinisme en France au XIX$^{e}$ siècle*, Paris: Vrin, 1974, pp. 29-45.

[7] Sabemos que Machado seguia o movimento filosófico e que possuía na sua biblioteca textos como *La Selection naturelle* (A. Wallace, 1872); *La Descendance de l'homme et la selection sexuelle* (Darwin, 1873), *L'Origine des espèces au moyen de la selection naturelle...* (Darwin, 1876); *Introduction a la science sociale* (Spencer, 1878); *Le Darwinisme. Ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette théorie* (E. Hartmann, 1880), entre outros. Da análise da sua biblioteca, sabemos, também, que possuía livros

Nesse item assinalamos, também, a teoria do falsete, já insinuada por Augusto Meyer, embora com abordagem psicológica e biográfica, enquanto, para nós, é proveitosa como articulação narrativa do ponto de vista, cuja teoria fomos encontrar num conto quase desconhecido de Machado que discorre sobre o tema e tem o sugestivo título homônimo: "Ponto de vista".

Quanto ao Machado lúdico, integra uma importante tradição de autores como Luciano, Dante, Rabelais, Cervantes, Borges, Zweig, Queneau, Calvino. No segundo capítulo, discutimos alguns aspectos da ironia machadiana: o riso clássico de Demócrito, adaptado a Itaguaí; o riso socrático que, no nosso entendimento, apresenta o semblante sério e ético do autor carioca e os jogos metalinguísticos que a sua língua literária construiu no âmbito do seu projeto estético. Aqui, examinamos muitos modelos de interdiscursividade, repetição e citação com rendimento humorístico.

Finalmente, mais de duzentas páginas deste estudo foram dedicadas, no terceiro capítulo, à reconstrução de um sistema italiano na cultura brasileira, principalmente o da Corte no Rio de Janeiro. Reunimos dados históricos que comprovam a inserção de Machado no conjunto de novidades trazidas da Itália: política, jornalismo, teatro e música, principalmente, durante os 46 anos de reinado de uma italiana: D. Teresa Cristina de Bourbon, esposa de Dom Pedro II. Ao mesmo tempo, pudemos constatar como Machado conheceu a Itália e a cultura latina através de filtros literários, muitas vezes franceses, como não poderia deixar de ser. Mas surpreendentes, neste campo, são as leituras machadianas e a sua capacidade fantasiosa e crítica de grande assimilador. De Campanella, Dante, da história romana, de Leopardi e da ópera italiana Machado soube absorver as melhores lições para os seus

pertencentes à área da filologia e da antropologia, publicados principalmente na década de 1870. Encontramos, assim, autores como Max Müller, Edward Tylor, Louis Buchner, John Lubbock ou Théodule Ribot. Cf. Glória Vianna, "Revendo a biblioteca de Machado de Assis", in J. L. Jobim (org.), cit., pp. 99-274.

trabalhos. Descobrimos, num conto de 1886, "Curta história", o relato da experiência do público não conhecedor do italiano, por intermédio das traduções feitas para divulgar as peças ou as óperas, assim como vimos o efeito de emulação, que Machado descreve, como que antecipando os filmes de Woody Allen, em que os atores descem do palco e das telas cinematográficas para dançar com o público na plateia, participando, em seguida, da vida deles. Da riqueza das variantes que Machado conheceu por meio das óperas italianas, pôde modular o seu triângulo amoroso no *Dom Casmurro*. Chegamos a esta conclusão pela comparação filológica das traduções e dos textos machadianos do mesmo período do romance. Ao mesmo tempo, Machado na Itália é, hoje, uma realidade que se vai construindo pouco a pouco. Do confronto deste transplante interlinguístico e intersemiótico, como nos ensinou Jakobson, e a moderna teoria da tradução, compreendemos um pouco mais do nosso autor e da nossa cultura. Nesse capítulo, é desenvolvido, também, um método de crítica da tradução, a partir das obras machadianas traduzidas.

E o resto, perguntaria Machado? Naturalmente, muito falta ainda e já faz parte de um novo projeto a ser realizado. Dirá respeito à transmigração de ideias no segundo Oitocentos europeu e brasileiro. Ideias depois aclimatadas ou repudiadas pela inteligência ao mesmo tempo lúdica e crítica de Machado de Assis.

# Referências

## Histórias Literárias:


BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* São Paulo: Martins, 1969, 2 v.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1919.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1955-59, 6 v.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro in Brasile*. Bolonha: Cappelli Editore, 1961.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1977-78, vv. IV e V.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira.* 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1888], 5 v.

SODRÉ, Nélson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos.* São Paulo: Cultura Brasileira, 1938.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *La letteratura brasiliana*. Turim: Einaudi, 1997 [1972].

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

## Machado de Assis:

ASSIS, Joaquim M. Machado de. (Joaquim Maria Machado de Assis: Rio de Janeiro, RJ, 21.06.1839 - Rio de Janeiro, RJ, 29.09.1908).
Principais pseudônimos e siglas usados na colaboração aos jornais: M. as., A. A., M. de A., Gil, M., Eleazar, Lélio, Lara, Sileno, Vítor de Paula, Platão, Manassés, Marco Aurélio, B.B., Otto, O.O., X., Max., Próspro, Gláucus, Camilo da Anunciação.

**Obra:**
ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas.* Organização de W. M. Jackson, 1936 (com reedições sucessivas). 31 v.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas.* Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959 (com reedições sucessivas), 3 v. (1. Romances: *Ressurreição; A mão e a luva; Helena; Iaiá Garcia; Memórias póstumas de Brás Cubas; Quincas Borba; Dom Casmurro; Esaú e Jacó; Memorial de Aires*; 2. Conto e Teatro: *Contos Fluminenses; Histórias da meia-noite; Papéis avulsos; Histórias sem data; Várias histórias, Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha;* Outros contos: *Tu só, tu, puro amor; Não consultes médico; Lição de botânica*; 3. Poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário: *Crisálidas; Falenas; Americanas, Ocidentais; Poesias coligidas; História de quinze dias; Notas semanais; Balas de estalo; Bons dias!; A semana; Crítica; Miscelânea; Epistolário; Apêndices).*

ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas*, org. por A. Leite Neto, A. Lima Cecílio, H. Jahn. 4 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas* (edição crítica), 15 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Correspondência de Machado de Assis, 1870-1889*. Coordenação de S. P. Rouanet, organização de I. Moutinho e S. Eleuterio. Rio de Janeiro: ABL, 2008-2011, tomos I e II.

Para as obras dispersas:
*Dispersos de M. de A.*, organizado por Jean-Michel Massa. Rio de Janeiro, 1965;
*Poesia e prosa,* organizado por J. Galante de Sousa. Rio de Janeiro, 1957;
coletâneas de contos e crônicas não reunidos pelo autor: *Contos recolhidos, Contos esparsos, Contos sem data, Contos avulsos, Contos esquecidos, Contos e crônicas,*

*Crônicas de Lélio, Diálogo e reflexões de um relojoeiro* (crônicas), organizado por R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, a partir de 1956;
*Casa velha* (novela), organizado por L. Miguel-Pereira. São Paulo, 1944.

## Obras traduzidas em italiano:

ASSIS, Joaquim M. Machado de. Don Casmurro. trad. italiana de A. Piccarolo, São Paulo: La Revista Coloniale, 1914, p. 387.

——. *Memorie postume di Braz Cubas* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Trad. Mario da Silva. Milão: Corbaccio, 1928.

——. *Memorie postume di Braz Cubas* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Trad. Giuseppe Alpi. Lanciano: Carabba, 1929.

——. *Gioachin Borba. L'uomo o il cane?* (*Quincas Borba*, 1891). Trad. Giuseppe Alpi. Milão: Corticelli, 1930.

——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. Giuseppe Alpi. Roma: Istituto Cristoforo Colombo, 1930.

——. *La fortuna di Rubiano* (*Quincas Borba*, 1891). Trad. Giuseppe Alpi. Milão: Corticelli, 1935.

——. *Memorie dall'aldilà* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Trad. Laura Marchiori. Milão: Rizzoli, 1953.

——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. Liliana Borla. Roma: F.lli Bocca, 1954.

——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. Laura Marchiori. Milão: Rizzoli, 1958.

——. *Quincas Borba* (*Quincas Borba*, 1891). Trad. Laura Marchiori. Milão: Rizzoli, 1967.

——. *L'alienista* (*O alienista,* 1896). Trad. Cesare Guadalupi. Milão: Franco Ricci, 1976.

——. *Memorie postume di Brás Cubas* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Trad. Rita Desti. Turim: Utet, 1983.

——. *L'alienista* (*O alienista*, 1896). Trad. Allotti, Angeletti, Bonsignori, Branche, Cardaiolo, Colli, De Gregori, Delle Fratte, Anselmi Desideri, Gentile, Guadagno, Masella, Mauro, Mazzitelli, Sambataro, Sani, Titta, Trapani; supervisione di Rita Desti e Wagner Novaes; prefazione di Rita Desti. Roma: Bulzoni, 1984.

——. *Memoriale di Aires* (*Memorial de Aires*, 1908). Trad. Giuliana Segre Giorgi. Turim: Il Quadrante, 1986.

——. *Storie senza data* (*Histórias sem data,* 1884). Organizado por Amina Di Munno. Roma: Lucarini, 1989.

——. *La cartomante e altri racconti*. Organizado por Amina Di Munno. Turim: Einaudi, 1990.
——. *Histórias*. Trad. Amina di Munno. Roma: Viviani, 1995.
——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. Laura Marchiori. Milão: Fabbri, c.1996 (st. 1997).
——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. G. Manzi e Léa Nachbin. Roma: Fazi Editore, 1997.
——. *Galleria postuma e altri racconti* (dalla raccolta *Histórias sem data,* 1884). Trad. Giuliana Segre Giorgi. Turim: Lindau, 2002.
——. *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Trad. Silvia Marianecci. Roma: Azimut, 2005.
——. *Helena* (*Helena,* 1876). Organizado por Maria Luisa Cusati. Trad. Carla Cirillo. Nápoles: Liguori, 2006.
——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. e prefazione Guia Boni. Cagliari: Fabula, 2006.
——. *Quincas Borba*. Organização e prefácio de S. Netto Salomão, posfácio de J. L. Jobim e tradução de E. Tantillo. Viterbo: Sette Cittá, 2009.
——. *Memorie dell'aldilà* (*Memórias póstumas de Brás Cubas,* 1881). Trad. S. Bucelli Martinozzi. Florença: Barbès, 2010.
——. *La felicità è un paio di stivali*. Trad. Angela Masotti. Ghezzano, San Giuliano Terme: Felici, 2010.
——. *La cartomante e altri racconti* (dalla raccolta *Várias histórias,* 1896). Trad. Paolo Brera. Milão: Viator, 2011.
——. "La pantofola turca" ("A chinela turca", de *Papéis avulsos,* 1882). Trad. E. Tantillo. In SALOMÃO. S. Netto. *Machado de Assis: dal 'Morro do Livramento' alla Città delle Lettere*. Viterbo: Sette Città, 2012 [2005].
——. "Teoria del medaglione" ("Teoria do Medalhão", de *Papéis avulsos,* 1882). Trad. E. Tantillo. In SALOMÃO, S. Netto. *Machado de Assis: dal 'Morro do Livramento' alla Città delle Lettere*. Viterbo: Sette Città, 2012 [2005].
——. *Don Casmurro* (*Dom Casmurro*, 1899). Trad. G. Manzi e Léa Nachbin. Roma: Fazi Editore, 2014.

## Estudos críticos:


ATAÍDE, Tristão de. "Machado de Assis, o crítico" (1939). In ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973 [1959], v. III.

BARBIERI, Ivo (org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

BARRETO, Filho. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BASTIDE, Roger. "Machado de Assis paisagista". *Revista USP*, n. 56, São Paulo, dez.-fev. 2002-2003 [1940].

BIZZARRI, Edoardo. "Machado de Assis e a Itália". *Caderno n. 1*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1979.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARPEAUX, Otto Maria. "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis". *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976 [1940].

CHALHOUB, Sidney. *A cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

——. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

——. *A força da escravidão, ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Afrânio. "A teoria do molho". In ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959 [1973], v. III.

DIXON, Paul. *Retired Dreams, Dom Casmurro, Myth and Modernity*. West Lafayette: Purdue University Press, 1989.

EULALIO, Alexandre. "Em torno de uma carta de Machado de Assis". *Letterature D'America*, Rivista Trimestrale, ano IV, n. 18, estate 1983, pp. 135-48.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FARIA, José Roberto (org.). *Machado de Assis: do teatro, textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. "A herança de Rubião". *O eixo e a roda*, n. 16, 2008, pp. 11-128.

FERREIRA, Eliane Fernanda. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Cone Sul, 1998.
——. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.
FUENTES, Carlos. “Machado de la Mancha”. Revista *Quimera*, n. 175, 1998, pp. 8-16.
GLEDSON, John. *Machado de Assis, ficção e história*. Rio de Janeiro, 1986.
——. *Machado de Assis, impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1984].
——. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Ipê, 1948.
——. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
——. “Machado de Assis, censor dramático”. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
——. “O testamento estético de Machado de Assis”. In ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. III.
——. “Absolvição de Capitu”. *Correio da Manhã*, 23 jul. 1960. Segundo Caderno, p. 4.
——. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Serviço de Documentação, 1961.
——. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
GRIECO, Agrippino. “Machado de Assis”. *Poetas e prosadores do Brasil*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1968.
GUIMARÃES, Hélio Seixas de. “A Guerra do Paraguai, o Primeiro Recenseamento e o ‘Bom Ladrão’ Garnier”. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/EdUSP, 2004.
HORTA, Luis Paulo. “Machado de Assis e a música”. *Cadernos do Colóquio,* v. 10, n. 1. Rio de Janeiro: Unirio, 2009.
HOUAISS, Antonio. “Introdução ao texto crítico das *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis”. *Suplemento da Revista do Livro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
JACOBBI, Ruggero. *Teatro in Brasile*. Bolonha: Cappelli Editore, 1961.
JACKSON, Kenneth David. *Machado de Assis: A Literary Life*. New Haven: Yale University Press, 2015.
JOBIM, José Luís. “Machado de Assis: o crítico como romancista”. *Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 5, jun. 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf > Acesso em: 3 set. 2015.
——. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
LIMA, Luís Costa. “Sob a face de um bruxo”. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Machado de Assis, desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

———. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

———. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1981, 4 v.

MASSA, Jean-Michel. *Bibliographie descriptive, analytique e critique de Machado de Assis*, ivi (1957-58).

———. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870*: *ensaio de biografia intelectual.* Tradução M. A. M. Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

———. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MARTINS, Hélcio. "A lítotes em Machado de Assis". *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2005.

MATTOSO CÂMARA Jr., J. *Ensaios machadianos: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis, algumas notas sobre o humour.* Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.

MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e Estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". *Colóquio Letras*, n. 8, 1972.

———. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

———. "Machado em perspectiva". In MERQUIOR, J. G. et al. *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In Fólio, 1998.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

———. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Ed. Cruzeiro, 1964.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico.* São Paulo, 1988 [1936].

MONTELLO, Josué. *O presidente Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Martins, 1961.

MOREIRA, Ana Cleide Guedes e BERLINCK, Manoel Tosta. "Mania de saber: ironia e melancolia em *O alienista* de Machado de Assis". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. VI, n. 2, jun. 2003.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORBAN, Victor. *Machado de Assis, une oeuvre littéraire, une vie*. Paris: Garnier Frères, 1914.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

———. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 3 ed. Organização de M. Cezar Feijó. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008.

PINHEIRO PASSOS, Gilberto. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em* Quincas Borba *de Machado de Assis.* São Paulo: Annablume, 2000.

——. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em* Dom Casmurro. São Paulo: Nankin, 2003.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo, 1917.

RAVAZZOLI, Flavia. "Un carteggio di equivoci, ovvero il 'Punto di vista' di Machado de Assis", *Letterature d'America*, IV, n. 18, 1983, pp. 5-14.

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Pioneira, 1982.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia (Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROCCA, Pablo. "Os contrabandistas: tensões e fundamentos da primeira circulação de Machado de Assis no Rio da Prata". In BASTOS, Dau e JOBIM, José Luís (orgs.). *Machado de Assis, novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte.* Niterói/Rio de Janeiro: EdUFF/De Letras, 2008.

ROCHA, João César de Castro. *Machado de Assis, uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

ROUANET, Paulo Sérgio. *O riso e a melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALOMÃO, Sonia Netto. "A identidade irônica na narrativa de Machado de Assis". In PELOSO, S. e JOBIM, J. L. (orgs.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2006.

——. "Machado de Assis no 'Inferno' de Dante". In SECCHIN, A. C.; BASTOS, D. e JOBIM, J. L. (orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário da sua morte*. Rio de Janeiro/Niterói: De Letras/EdUFF, 2008.

——. "Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones". In *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*, a cura di Michela Graziani, Florença: Firenze University Press, 2018, pp. 61-72.

——. "Quincas Borba in Italia". Prefácio. In ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Quincas Borba*. Viterbo: Sette Città, 2009.

——. "A ironia como interdiscursividade: as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". *Da palavra ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura*. Viterbo: Sette Città, 2012.

SALOMÃO, Sonia Netto. "O uso dos pronomes de tratamento em *Quincas Borba* e na *Teoria do Medalhão* e a sua tradução em italiano". *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Roma: Nuova Cultura, 2012, pp. 247-65.

——. "Dante na tradição brasileira". In *Dante, oggi / 3, Nel mondo*, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi, XIV / 3, 2011. Roma: Viella, 2011, pp. 375-90. O estudo foi reeditado em Portugal, in DI PASQUALE, D. e SILVA, T. Guerreiro da (orgs.). *Estudos Dantescos: tradução e recepção das obras de Dante em Portugal e no mundo.* Lisboa: Ed. Cosmos/Centro de Estudos Comparatistas de Lisboa, 2014, pp. 83-96.

——. *Machado de Assis: dal 'Morro do Livramento' alla Città delle Lettere*. Viterbo: Sette Città, 2014 [2005].

——. "Le tradizioni della traduzione: Shakespeare e il caso Dom Casmurro, in Costellazioni". *Rivista di lingue e letterature*, ano III, n. 7, out. 2018, Pagine, pp. 45-62.

——. "Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos". In SALOMÃO, S. Netto; MARCHIS, G. de e CELANI, S. (orgs.). *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli.* Roma: Nuova Cultura, 2014, pp. 21-34.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

——. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assi*s. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

——. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão.* Rio de Janeiro: INL, 1968.

SONTAG, Susan. "Afterlives: The Case of Machado de Assis". *The New Yorker*, May 7, 1990.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1955.

——. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1958.

TORRICO, Francesca Barraco. *Machado de Assis. Presenze italiane nell'opera di uno scrittore brasiliano*, Aosta, Editora Keltia, 2009.

VERÍSSIMO, José. "Um irmão de Brás Cubas". *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1903.

VIANA, Glória. "Revendo a biblioteca de Machado de Assis". In JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2000.

VIRGILIO, Carmelo. *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Rio de Janeiro: INL/Ministério da Educação e Cultura, 1969.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a magia da música.* Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

## Bibliografia Geral:

ABREU, Capistrano de. "Fases do Segundo Império". *Ensaios e estudos.* Terceira série. Rio de Janeiro, 1931-33, 4 v.

AGAMBEN, Giorgio. *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Milão: Neri Pozza, 2012.

AGOSTINI, Angelo; CAMPOS, Américo e REIS, Antonio Manoel. *Cabrião: seminário humorístico.* São Paulo, 1866-67.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. (*Obra completa*, v. 1).

ALIGHIERI, Dante. "Inferno". *La Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Milão: La Nuova Italia, 2010 [1955].

ALPI, Giuseppe. *Carlos Magalhães de Azeredo: poeta e umanista americano*. Roma, 1931.

ALVES, Fabio. "Unidades de tradução: o que são e como operá-las". In ALVE. et al. *Traduzir com autonomia, estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2000.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2 v.

ANDRADE, Mario de. "Crônicas" (A Raimundo de Moraes). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica organizada por Telê Porto Ancona López. São Paulo: SCCT, 1978.

ANDRADE, Oswald de. *A marcha das utopias*. Rio de Janeiro: MEC, 1966.

——. "O caminho percorrido". *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARENDT, Hannah. *La banalità del male:Eichmann a Gerusalemme*, a cura di Piero Bernardini. Collana Universale Economica, Feltrinelli, 2003.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.

AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Turim: Einaudi, 1963 [1929].

——. *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1946].

AVELLA, Agnielo Angelo. *Una napoletana Imperatrice ai tropici, Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile, 1843-1889,* trad. it. Roma: Èxòrma, 2012.

AZEREDO, Carlos Magalhães de. *Homens e livros*. Rio de Janeiro-Paris: H. Garnier, 1902.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço.* São Paulo: Ática, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Dostoevskij, Poetica e stilistica.* Turim: Einaudi, 1968 [1929].
——. "Il problema del testo nella linguistica, nella filologia, e nelle altre scienze umane". In *L'autore e l'eroe, teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic. Turim, 1988 [1979].
——. "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo". *Estetica e romanzo.* Trad. italiana de C. Strada Janovic. Turim: Einaudi, 1979.
BASNETT, Susan. *La traduzione, teoria e pratica*. Milão: Bompiani, 1993 [1980].
BARBOSA, A. A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo, São Paulo: Ática, 1974.
BECHARA, Evanildo. "Do sentido do ensino da língua literária". *Confluência*, n. 5, 1993. (Artigos).
BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
BERGSON, Henri-Louis. *Œuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959 (Edition du Centenaire).
BERRUTO, Gaetano. *Prima lezione di sociolinguistica.* Roma-Bari: Laterza, 2004.
BEVILACQUA, Pietro et al. (orgs.). *Storia dell'emigrazione italiana*. Frosinone: Donzelli Editore, 2009, v. 2.
BLANCHOT, Maurice. "L'oeuvre et l'espace de la mort". *L'Espace littéraire.* Paris: Gallimard, 1955.
BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
BOULTER, David. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing.* Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1991.
BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2003.
BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare.* 8 v. (Londres, Routledge, 1957-75), VII, *Major Tragedies*: *Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (1973, 1978).
BURTON, Robert. *Anatomy of Melancholy*. Oxford, 1621.
——. *Anatomia da melancolia* [1621], 2 vols, "A Primeira Partição: causas damelancolia", v. II, Curitiba: Editora UFPR, 2012.
BYRON, Lord. *Complete Poetical Works.* Childe Harold, Canto IV, v. 18. Oxford: Oxford Paperbacks, 1970, p. 229.
CABRIÃO, *semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo Campos e Antônio Manoel dos Reis*. São Paulo, 1866-67.
CAETANO, João. *Lições dramáticas.* Rio de Janeiro: Tipografia de J. Villeneuve & C., 1862.
CAGNIN, A. Luís. "*Diabo Coxo*, o primeiro jornal ilustrado de São Paulo (1864-1894)". *D. O. Leitura*. São Paulo, 1994.

CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

CALVINO, Italo. "Sul tradurre". *Opere complete*. Milão: Mondadori, 1995 [1963], v. II.

——. *Por que ler os clássicos.* Tradução N. Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002 [1991].

CÂNDIDO, A., "De cortiço a cortiço" [1973], in O discurso e a cidade, São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CAMPANELLA, Tommaso. "Della sagacità de malinconici, puri e impuri, e demonoplessia, e consentimento dell'aria" (III, 10). In *Del senso delle cose e della magia.* Bari: Laterza, 1925.

CAPELLI, Vittorio. *A belle époque italiana de Rio de Janeiro: aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca.* Tradução e organização de Raphael Salomão Khéde. Niterói: EdUFF, 2015 [2013].

CARDOSO, Athos Eichler (org.). *As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora*. Brasília: Senado Federal, 2002.

CARVALHO, Castelar de. "Aspectos lexicais do português do Brasil, no século XIX". Congresso Internacional de Língua Portuguesa e Literaturas De Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: CCAA Editora, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A Monarquia brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993.

CARVALHO, N. O Encilhamento: anatomia de uma bolha brasileira, São Paulo: Bovespa, 2004

CASTAGNA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no Brasil no século XIX*. São Paulo: UNESP, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/1082742/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX>. Acesso em: 3 out. 2013.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de (org.). *Para a história do português brasileiro.* São Paulo: Humanitas, 1998.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na interação social do Brasil Colônia*. Salvador: UFBA, publ. n. 89, 1980.

——. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2001.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil.* São Paulo: Martins/EdUSP, 1975.

CINTHIO, G. Giraldi. "Terza decade, novella VII". In *Hecatommithi*, ovvero cento novelle. Mondovì, 1565, 2 v.

CESAR, G. "Dona Fernanda, a gaúcha de Quincas Borba". In *O Instituto*, v. 127, Coimbra, 1965.

CHALHOUB, S. A cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial, SãoPaulo: Companhia das Letras, 1996

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
CONRY, Yvette. *L'Introduction du darwinisme en France au XIXe siècle*. Paris: Vrin, 1974.
COROMINAS, J. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispánico* (1905-1997).
CORTESÃO, António Augusto. *Subsídios para um Dicionário Completo (Histórico-Etymológico) da Língua Portuguesa*. Coimbra: França Amado, 1900-1901.
CORTI, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milão: Bompiani, 1976.
COSERIU, Eugenio. "Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura española". *Actas y Simposios*. Madrid, Subdirección General de Formación del Profesorado, 1987.
DEVOTO, Giacomo e OLI, Gian Carlo. *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze, 1995.
DIZIONARIO ENCICLOPEDICO DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI, v. I, *Il lessico*. Turim: UTET, 1999.
DUCIS, Jean-François. *Othello*. Edição crítica de C. Smith. Exeter: University of Exeter Press, 1991.
DUCROT, Oswald. *Le Mots du discours*. Paris: Minuit, 1972.
DUMMETT, Michael. *Truth and Other Enigmas*. London: Duckworth, 1978.
ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milão: Bompiani, 1979.
——. *I limiti dell'interpretazione*. Milão: Bompiani, 1990.
——. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milão: Bompiani, 1994.
——. *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Milão: Bompiani, 2003.
EDLER, Flávio Coelho. "De olho no Brasil: a geografia médica e a viagem de Alphonse Rendu". *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, n. 8 (suplemento), 2001, pp. 925-43.
ELIA, Silvio. *Fundamentos histórico-linguísticos do português do Brasil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
ELIANO, Claudio. *La natura degli animali*. Org. Francesco Maspero. Milão: Rizzoli, 1998, 2 v.
ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Paris: Baillière, 1838, 2 v.
EVEN-ZOHAR, Itamar. "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario". In *Teorie contemporanee della traduzione*. Milão: Bompiani, 2002 [1995].
FALRET, Jean-Pierre. *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*. Paris: Libraires de l'Académie Impériale de Medécine, 1864.

FICINO, Marsiglio. *Sulla vita*. Tradução de Tarabochia Canavero Rimini: Rusconi Libri, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba, 2009.

FONSECA, Fernanda Irene. "Deixis e pragmática linguística". In FARIA, Isabel Hub et al. (orgs.). *Introdução à linguística geral e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1996.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo*. Milão: Garzanti, 2000 [1927].

FOWLER, H. W. The Works of Lucian of Samosata, trad. F. G. Fowler, Oxford: The Clarendon Press, 1905.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FUMAGALLI, Giuseppe. *La stampa periodica all'estero*. Estudo histórico editado para a Mostra "Gli italiani all'estero", Milão, 1909.

GALENO, Claudio. *De locis affectis,* III, 9. Tradução francesa de Ch.-V. Daremberg, *Des lieux affectés*, in GALENO, Claudio. *Œuvres*. Paris: J.-B. Baillière, 1854-56, v. II, 2 v.

GARRETT, Almeida. "Viagens na minha terra". *Obras de J. B. de A. Garrett*. Lisboa: Tipografia Gazeta dos Tribunais, 1846, v. VIII.

GASPARETTI, Antonio. "Giovanbattista Girardi Cinthio e Lope de Veja". In Bulletin Hispaniche, v. 32, n. 32-4, 1930, pp. 372-403.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

——. *Seuils*. Paris: Éd. du Seuil, 1987.

GESTEIRA, Heloísa Meireles et al. *Formas do Império, ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil: séculos XVI ao XIX.* Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GINZBURG, Carlo. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*. Milão: Feltrinelli, 2000.

GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Biblioteca Nacional, 1965.

GONÇALVES, Sandra Pina. *Outras retóricas.* Lisboa: Ed. Colibri, 2006.

GUICHAED, Leon. *La Musique e les lettres au temps du Romantisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

HERSANT, Yves. *Prefazione a Ippocrate. Sul riso e la follia*. Palermo: Sellerio Editore, 1989.

HERTZ, Robert. "A contribution à une étude sur la représentation collective de la mort". In *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: PUF, 1970.

HIPÓCRATES. *De morbis popularibus,* VIII, 31. Ed. franc. *Épidemies.* In *Œuvres complètes,* Paris: Bailliere, 1839.

HOEK, Leo Huib. *La Marque du titre.* Mouton: Le Havre, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). "O Brasil Monárquico". *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1985.

HONIGMANN, Ernst J. *The Texts of Othello and Shakespearian Revision*. London: Routledge, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando, 2011 [2006].

IOVINO, Roberto e SCIACCALUGA, Marco. *Verdi e Shakespeare, un dialogo*. Genova: Le Mani edizioni, 2012.

ISER, Wolfgang. *The implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London; The Johns Hopkins University Press, 1974.

——. *L'atto della lettura*. Trad. italiana. Bolonha: Il Mulino, 1987 [1978].

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971 [1959].

——. "Linguistic Aspects on Translation". In Brower, R. (ed.) *On Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959, pp. 232-39.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*. Paris: Flammarion, 1977.

——. *Il non-so-che e il quasi-niente*. Turim: Einaudi, 2011 [1957].

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.

JUVENAL. *Satire*. In *Introduzione a Giovenale*. Org. B.U.R. Milão, 1975.

KERÉNYI, Károly. "Il medico divino". In CICERO, Fabio (org.). *Rapporto con il divino e altri saggi*. Milão: Bompiani, 2014 [1948].

KINNEAR, J. C. "The role of Dona Fernanda in Machado de Assis's novel". In Aufszätze zur Portugiesischen Kulturgestiche, 1976, pp. 118-30.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969].

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1977].

LAUSBERG, Heinrich. *Elementi di retorica*. Trad. italiana. Bolonha: Il Mulino, 1969 [1949].

LEJEUNE, Philipe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LEOPARDI, Giacomo. *Operette morali*. Org. O. Besomi, Milão, 1979. (Tradução portuguesa: *Pequenas obras morais,* de M. Periquito. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.)

LIMA, Ivana Stolze e CARMO, Laura do. *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

LOBO, M. E. História do Rio de Janeiro: do capital co-mercial ao capital industrial e financeiro, [s.l.], IBMEC, 1978.

LUCCHESI, Dante e BAXTER, Alan. "A relevância dos processos de pidginização e crioulização na formação da língua portuguesa no Brasil". *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 19, 1997.

MAIRA, Mariano. *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922).* São Paulo: EdUSP, 2008.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto*. Trad. C. Henriques. Lisboa, 2002 [1794].

MARQUESE, Rafael e PARRON, Tâmis. "Revolta escrava e política da escravidão: Brasil e Cuba, 1791-1825". *Revista de Índios*, 2011, v. LXXI.

MARTINS, Ana Luísa. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922).* São Paulo: EdUSP, 2001.

MIZZAU, Marina. *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milão: Feltrinelli, 1979.

MOREIRA, Juliano. "Notícia sobre a evolução da assistência a alienados no Brasil". *Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, v. I, n. 1, pp. 52-98.

MORPURGO, Anna Davies. *La linguistica dell'Ottocento*. Bolonha: Il Mulino, 1996.

MURACHCO, Henrique G., Luciano. Diálogo dos Mortos. São Paulo, EdUSP, 1996.

MUSSET, Alfred de. *Voyage pittoresque en Italie*. Libraire Urbain, Canel, Libraire, 1830.

NABUCO, Joaquim. *Escritos e discursos literários*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

NATI, Mario. "Breve storia della stampa italiana in Brasile". In *Rassegna storica del Risorgimento*, aprile-giugno, 1967.

——. O abolicionismo [1883], Petrópolis: Vozes, 2000.

NEWMARK, Peter. "Traduzione comunicativa e semantica". In *La traduzione: problemi e metodi*. Milão: Garzanti, 1994 [1981].

NICOLAI, Roberto, "Il canone tra classicità e classicismo". In BIANCHINI, S. e LANDOLFI, A. (orgs.). *Il canone europeo*. Roma: Viella, 2007, pp. 95-103.

NIDA, Eugene e TABER, Charles. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1969.

NUNES, Benedito. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 [1972].

OLIVEIRA, Luiz Antonio Pinto de e SIMÕES, Celso Cardoso da Silva. "O IBGE e as pesquisas populacionais". *Revista Brasileira de Estudos da População*, v. 22, n. 2. São Paulo, jul.-dez. 2005, pp. 291-302. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbepop/v22n2/v22n2a06.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2013.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996.

PAVEL, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETTINATI, Franco. *O elemento italiano na formação do Brasil: de Amerigo Vespucci a Libero Badaró*. São Paulo, 1939.
PICARD, Michel. *La Littérature et la mort.* Paris: PUF, 1995.
PLATÃO. "Górgias". "Protágoras". Tradução e notas de C. C. W. Taylor. Oxford: Oxford Press, 1976.
——. *Plato's Gorgias.* Tradução e notas de T. H. Irving. Oxford: Oxford Press, 1979.
——. *Platon, Obras completas*. Tradução do grego, introdução e notas de J. Antonio Miguez et al. Madri: Aguilar Ediciones, 1981.
PLUTARCO. *Vite paralele.* Milão: Mondadori, 2015.
——. Vita di Romulo. v. 18, n. I.
PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
PSEUDO-HIPÓCRATES. *Do riso e da loucura.* Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2009. Texto traduzido do francês: Hippocrate, *Œuvres complètes*, v. IX [1861], por É. Littré. Paris: J-B. Ballière, 1839-61.
PULIGA, Donatella e PANICHI, Silvia. "Il tempio di Giove Capitolino". In *Roma, monumenti, miti, storie della città eterna.* Turim: Einaudi, 2012.
QUEIRÓS, E. de "O Brasil e Portugal". In Cartas de Inglaterra e crónicas de Londres, Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000, pp. 169-70.
RABETTI, Maria de Lourdes. "Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007.
RESTA, Ilaria. "Lope de Vega, reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una novella de los *Hecatommithi*". In *De este artife: estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las "Novelas ejemplares"*. Editados por G. Carrascón e D. Capra. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 154-71.
REBELO, F. "Raça, clima e imigração no pensamento social brasileiro na virada do século XIX para o XX", Filosofia e História da Biologia, v. 2, 2007.
RHINOW, Daniela Eliseu. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. São Paulo: USP, 2007. (Tese de doutorado-mimeo).
RIBEIRO, Ilza. *A origem do português culto: a escolarização*. Comunicação em Encontro da UNIFACS, Salvador, 1999. (mimeo).
RICOEUR, Paul. "Il sé e l'identità narrativa". In *Percorsi del riconoscimento*. Milão: Raffaello Cortina, 2005 [1990].
——. *Parcours de la reconnaissance*, Paris: Stock, 2004.
RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press, 1978.
——. Sémiotique de la poésie. Paris: Le Seuil, 1983.
RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas brasileiras: para conhecer as línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.
RORTY, Richard. *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1992[1967].

RUHNKEN, David. *Oratio de doctore umbratico*. Org. de G. Nitinski. Nápoles: La Scuola di Pitagora, 2013

RUTA, Maria Caterina. "Lecturas italianas de Cervantes". *Penínsulas-Revista de Estudos Ibéricos*, n. 4, 2007.

SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SALOMÃO KHÉDE, Sonia. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

SALOMÃO S. *Tradição e invenção, a semiótica literária italiana*, São Paulo: Ática, 1993.

——. *Antônio Vieira, As lágrimas de Heráclito*. Texto original italiano do padre A. Vieira, com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos e introdução de notas de S. N. Salomão. São Paulo: Ed. 34, 2001.

——. "Alencar e a 'língua brasileira': uma reconstrução". *A Língua Portuguesa nos seus percursos multiculturais*. Viterbo: Sette Città, 2012.

SAMÓSATA, Luciano de. *Diálogo dos mortos*. Tradução brasileira A. Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998.

——. "La nave o i castelli in aria". In *Dialoghi e storie vere, a cura di N. Marziano e G. Verdi*. Milão: Mursia, 1999.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência na ficção do século XIX*. Lisboa: INCM, 2007.

SANTAS, Gerasimos. "The Socratic Paradox". *Philosophical Review*, n. 73, pp. 147-64.

SAPEGNO, Natalino. *Dante Alighieri, La Divina Commedia*. Milão, 2010 [1955].

SCHILLER, F. Sulla poesia ingenua e sentimentale [1838], Milão, SE, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. "Parêneses (exortações) e Máximas". *Aforismos para a sabedoria da vida* (*Aphorismen zur lebensweisheit, 1851*). Tradução, prefácio e notas de J. Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

——. *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Organização de G. Riconda. Milão: Mursia, 2009.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEGRE, Cesare. *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria*. Turim: Einaudi, 1984.

SERIANNI, Luca. *Storia dell'italiano nell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. "Troca de elite". *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 30 set. 2007.

SEYFERTH, G. Imigração e cultura no Brasil, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992, p. 18.

SHAKESPEARE, William. *Otello*. Traduzione italiana di C. Rusconi. Padova: Minerva, 1838.

——. *Otello*. Tradução de Andrea Maffei. Firenze: Le Monnier, 1869.

——. *Otelo*. Tradução de O. de Pennaforte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

——."Othello". *The Oxford Shakespeare Complete Works.* Org. de W. J. Craig, M. A. London: Oxford University Press, 1974.

SIMONI, Luiz Vicente de. "Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, n. VII, 2004 [1839].

SPITZER, Leo. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari: Laterza, 1954.

SODRÉ, Nélson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Joaquim Norberto de. "Investigações sobre os recenseamentos da população geral do Império e de cada província de per si tentados desde os tempos coloniais até hoje, de 2 de maio de 1870". In SOUZA, Joaquim Norberto de et al. *Resumos históricos dos inquéritos censitários no Brasil: Recenceamento do Brasil, 1920.* São Paulo: Instituto de Pesquisas Econômicas, 1986.

SPERBER, Dan e DEIRDRE, Wilson. *Relevance*. Harvard University Press, 1995.

STAROBINSKI, Jean. *Le Parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure.* Trad. italiana. Gênova: Il Melangolo, 1982 [1971].

——. "Démocrite parle: l'utopie mélancolique de Robert Burton". *Le Débat*, n. 29, mars 1984.

——. *L'Encre de la Mélancolie*. Paris: Seuil, 2012.

STENDHAL, Marie-Henri Beyle. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Didot l'aîné, 1817.

——. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Delaunay, 1817.

——. *Promenades dans Rome*. Édition complète de préfaces et fragments entièremente inédits. Paris: Michel Lévy, 1873 [1829], vv. I e II.

SUSSEKIND DE MENDONÇA, Carlo. *Salvador de Mendonça: Democrata do Império e da República*, Rio de Janeiro, MEC, 1960.

TAMMARO, Ferrucio. "Ambivalenza dell'Otello Rossiniano". In TAMMARO, Ferrucio et al. (org.). *Il melodramma italiano dell'Ottocento: Studi per Massimo Mila*. Turim: Einaudi, 1977.

TANNER, Tony. *Venice Desired*. Oxford: Blackwell, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

TOROP, Peter. *La traduzione totale*. Trad. italiana B. Osimo. Milão: Hoepli, 2010 [1995].

TRENTO, Angelo. *Là dov'è la raccolta del caffè: l'emigrazione italiana in Brasile, 1975-1940*. Padova: Antenore, 1984.

—— *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura de São Paulo / Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro / Studio Nobel, 1989.

TYNIANOV, Yury Nikolaevich. *Avanguardia e tradizione*.Trad. italiana. Bari: Dedalo, 1968 [1929].

VANNI, Julio Cesar. *Italianos no Rio de Janeiro: a história do desenvolvimento do Brasil, partindo da influência dos italianos na capital do Império.* Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2000.

VANNUCCI, Alessandra (org.). *Uma amizade revelada: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

VARA, Teresa Jesus Pires. "Dom Casmurro e a ópera". *Revista de Letras*. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1965, v. 6.

VERDI, Giuseppe. *Lettere*. Milão: Mondadori, 2000.

VIGNY, Alfred de. *Le More de Venise, Othello.* Traduite de Shakespeare en vers français par le C[te] Alfred de Vigny et représentée a la Comédie Française le 24 octobre 1829. Paris: Urbains Canel Libraire, 1830.

VINAY, Jean-Paul e DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, 1976.

VILLARI, Susanna. *Per l'edizione critica degli* Hecatommiti. Messina: Sicania, 1988.

VLASTOS, Gregory. *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a magia da música*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

VITTORIO, Coletti. *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*. Bolonha: Il Mulino, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A. G. Conte. Turim: Einaudi, 1964.

## Sítios WEB:

DUCIS, J.-F. "Othello, Le more de Venise". *Œuvres*. Paris: Neveu, 1819, tomo II. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=ehfrAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=it>. Acesso em: 25 jan. 2015.

JOBIM, J. L. *Machado de Assis: o crítico como romancista*, ano 3, n. 5, jun. 2010, p. 89. Disponível em: < http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf >. Acesso em: 18 fev. 2015.

KIRSCHBAUM, Roberto. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 16, n.1. São Paulo, mar. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142013000100012&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 fev. 2015.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Crônicas". *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938, pp. 73-4. Disponível também em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr01.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2015.

——. *Crônicas*, 30 de junho de 1878: disponível em: <http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1878/30jun78.htm>. Acesso em: 8 mar. 2015.

——. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm>. Acesso em: 24 jan. 2013.

——.Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00207800#page/329/mode/1up>. Acesso em: 15 dez. 2014.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. "Otelo, ou O Mouro de Veneza, tragédia de Ducis". *Obras de D. J. G. de Magalhães*, Tragédias, Tomo III, Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865, pp. 255-362. [Modernizamos o texto]. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/tragediasantonio00magauoft/tragediasantonio-00magauoft_djvu.txt>. Acesso em: 23 jan. 2015.

MARIANO, Maira. *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922*). São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000418763>. Acesso em: 30 jan. 2014.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*, I, 50. Disponível em: <http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch50.htm>. Acesso em: 26 jun. 2015.

MOREIRA, Juliano. "Notícia sobre a evolução da assistência a alienados no Brasil". In *Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins*, v. I, n. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, pp. 52-98. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1889/000888.htmltml>. Acesso em: 6 fev. 2015.

SAMÓSATA, Luciano de. *Enciclopédia Treccani*. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ plutarco/>. Acesso em: 30 mar. 2015.

SHAKESPEARE, William. *Otello*. Traduzione di Giulio Carcano, tomo IV. Milão: Luigi di Giacomo Pirola, 1852. Disponível em: <http://books.google.it/books?id=JlhZAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 23 mar. 2015.

——. Música de G. Verdi e libreto de A. Boito. Disponível em: <http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2014.

——. *Rito e sacrificio nelle traduzioni di Otello*, di Alessandra Calvani ——. Disponível em: <http://www.intralinea.org/archive/article/Rito_e_sacrificio_nelle_traduzioni_di_Otello>. Acesso em: 29 jan. 2015.

SISTEMA BIBLIOTECARIO NAZIONALE ITALIANO. Disponível em: <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/informazioni.jsp>. Acesso em: 12 dez. 2014.

TELES, Adriana da Costa. "Machado de Assis e o teatro: Ristori, Salvini e Rossi nos palcos cariocas e a encenação das tragédias de Shakespeare, Lengua y literatura, vol. 6, n. 1 (2011). Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/687/879>. Acesso em: 30 dez. 2013

# Sobre a Autora

Sonia Netto Salomão é professora titular de Língua e tradução portuguesa e brasileira na Sapienza, Universidade de Roma. É doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado em Filologia e História literária pela Sapienza de Roma. Foi professora da UFRJ e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É membro do Doutorado em Ciências do Texto da Sapienza e presidente da Cátedra "Antônio Vieira" da Sapienza/Instituto Camões de Lisboa; dirige a coleção *LusoBrasiliana* (Roma, Nuova Cultura) e integra diversos conselhos editoriais como o da Coleção "Brasil-Itália", da EdUERJ. É vice-presidente da AISPEB (Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros) e é coordenadora científica de acordos internacionais de cooperação científica e cultural com universidades brasileiras e portuguesas. Entre os mais de cem títulos publicados, lembramos: *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil* (Rio de Janeiro, 1981); *Cláudio Manuel da Costa* (Rio de Janeiro, 1997); *Tradição e invenção, a semiótica literária italiana* (São Paulo, 1993); *A. Vieira, Sermão da Sexagésima. Com uma rara versão italiana de 1668* (Brasília, 1997); *A. Vieira, Sermões italianos* (Viterbo, 1998); *A. Vieira, As lágrimas de Heráclito* (São Paulo, 2001); *Da palavra ao texto, estudos de literatura, filologia, linguística* (Viterbo, 2012); *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais* (Roma, 2012);

*Machado de Assis: dal 'Morro do Livramento' alla Città delle Lettere* (Viterbo, 2014), *Traduzione, Tradizioni* (org.) (Roma, 2018.). Nos últimos anos tem-se dedicado à história da língua portuguesa e aos problemas teóricos da tradução, divulgando autores brasileiros e portugueses na Itália. Nas suas pesquisas, em síntese, dedicou-se sobretudo à recuperação e à interpretação da memória histórico-literária portuguesa e brasileira através da história das instituições e do estudo em chave filológica e linguístico-literária de textos dispersos em bibliotecas e arquivos.

Este ensaio sobre Machado de Assis - vencedor do Prêmio Jabuti 2017 - discute o confronto do escritor carioca com o cânone ocidental, num processso de acolhimento, disjunção, reescritura, ou rejeição. Divide-se em três grandes capítulos que seguem percursos de leitura pelo grande hipertexto que é a obra machadiana. No primeiro eixo, busca-se reconstruir o mecanismo de diálogo, simultaneamente lúdico e analítico, do escritor com o leitor e o crítico. Machado é como um jogador que, por meio da simulação, da trapaça e do blefe realiza um exercício de lógica que envolve o seu parceiro de jogo na astúcia da mímese. No segundo, considera-se a ironia no tecido retórico da narrativa machadiana, entre mecanismos linguísticos de mediação cultural. No terceiro capítulo, "Machado e a Itália", é reconstruída a relação do escritor carioca com a cultura italiana: literatura, história, teatro, música (ópera!), valorizando-se sistemas paralelos, aparentemente marginais, que foram parte da construção da identidade cultural brasileira, e que as histórias literárias têm ignorado. Nesse contexto, a tradução adquire importante função.